

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

**Freud superficial: imagen, síntoma y superficie desde el
psicoanálisis**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carlos Fernando Caranci Sáez

Directora

Emma Andrea Ingala Gómez

Madrid



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FREUD SUPERFICIAL

IMAGEN, SÍNTOMA Y SUPERFICIE DESDE EL PSICOANÁLISIS

Carlos Fernando Caranci Sáez
Directora: Prof. Dr. Emma Andrea Ingala Gómez
Facultad de Filosofía



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Carlos Fernando Caranci Sáez,
estudiante en el Programa de Doctorado Doctorado en Filosofía,
de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Freud superficial. Imagen, síntoma y superficie desde el psicoanálisis

y dirigida por: Profª. Dra. Emma Andrea Ingala Gómez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 11 de octubre de 20 19

**Carlos F.
Caranci
Sáez**
Fdo.: Sáez

Digitally signed
by Carlos F.
Caranci Sáez
Date: 2019.10.11
10:57:33 +02'00'

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

ÍNDICE

<i>Resumen castellano/inglés</i>	3
<i>Introducción</i>	8
I. LA IMAGEN QUE IRRUMPE	
1. Imagen y síntoma	20
2. La imagen del trauma	42
3. Desear en superficie	60
II. REPRESIÓN TRASCENDENTAL	
II.1. Gestos	82
II.2. Sobre la censura	106
II.3. Éxito de imagen: fantasías	128
III. MODOS DE HACER	
III.1. Hacer visual	151
III.2. <i>Deutung</i> en superficie	181
III.3. Entrar en la imagen	204
IV. ESTÉTICA DE LAS PULSIONES	
4.1. De entre los muertos. Análisis de arte	234
4.2. Ante la pulsión	266
4.3. Desde las imágenes	301
V. UN MUNDO ARRUINADO (OCASIÓN)	
5.1. Repetición y futurismo	334
5.2. Ocasión ideal	364
5.3. Angustia y comienzo absoluto	393
EPÍLOGO. LA CURA	424
<i>Conclusiones</i>	445
<i>Apéndice: imágenes</i>	466
<i>Bibliografía</i>	489

RESUMEN

El propósito de este trabajo es plantear un regreso a la obra de Sigmund Freud prestando atención a la capacidad performativa y de fundación de sentido de su práctica analítica. Defiendo que el psicoanálisis es un obrar antihermenéutico, antes creador que interpretativo, que considera a los elementos bajo análisis no como objetos por descifrar sino como ocasiones para incidir cambios sustanciales en la condición del sujeto analizado. Conforme a este presupuesto, pretendo exponer una suerte de teoría estética que permita entender que el alcance revolucionario del psicoanálisis no se limita a señalar la condición vulnerable de la textura identitaria del sujeto, así como de los órdenes de valor culturales que lo acogen, minados por una presión desde abajo (el peso de la infancia, del deseo, del cuerpo orgánico). Defiendo que el poder del psicoanálisis es el de asumir esa vulnerabilidad constitutiva como condición para instaurar deseo, inaugurar historia y forjar identidad. No se trata de denotar la condición caída, sino de colocarla como el principio fundante de una subjetividad nueva.

Para abordar este asunto propondré los conceptos de imagen y superficie. Por imagen entiendo toda irrupción acontecimental que introduce un cambio radical en la normatividad previa, por ejemplo un sueño, una fantasía, un acto fallido, la gesticulación corporal de un síntoma o la llamada al inconsciente que puedan despertar ciertas percepciones, incluidas las obras de arte, demandando interpretación. Por su parte, la superficie es la masa visual, plástica y material en la que tiene lugar esa irrupción: una imagen es el resultado de la combinación de los resaltes y las depresiones superficiales, de sus fragmentos y significantes, en una coyuntura singular para un sujeto, como un enfoque anamórfico, desencadenando valores de verdad y deseo.

Freud reconoce que no hay una garantía de verdad última para los recuerdos recuperados en análisis –pueden ser fantaseos para encubrir deseos prohibidos– ni una justificación para el deseo inconsciente o las motivaciones pulsionales –que son, por definición, inimaginables, insimbolizables, sin fundamento objetivo–. Por ello, la tarea del analista no recupera ni reconstruye, sino que construye un pasado con alcance retroactivo para significar *eso* que ha irrumpido, integrándolo en áreas de sentido para el paciente; del mismo modo compone las determinaciones endopsíquicas para significar el deseo que lo ha impulsado (toda imagen es el cumplimiento figurado de un deseo o series de ellos) y para señalar el conflicto defensivo que ha impuesto su forma final. En las páginas que siguen trataré de mostrar cómo el psicoanálisis se postula como una intervención en las condiciones de posibilidad del deseo del sujeto tomando como materia prima aquello a lo que el sujeto puede apelar como única referencia. A saber, la estricta superficialidad de los elementos que se tienen a mano, su plasticidad y susceptibilidad combinativa, o lo que es la apropiación de los modos de producción inmediatamente materiales de sus imágenes de deseo. A sabiendas de que los conflictos psíquicos son inagotables, se trata de poner al sujeto frente a la responsabilidad de sus deseos, su rol ante el orden simbólico, la institución familia y la economía libidinal.

La exposición de estas ideas toma como punto de partida táctico y referente polémico las tesis de Georges Didi-Huberman sobre el síntoma y la imagen, en función de las cuales se leerá la obra de Freud; mi estudio abarca desde sus inicios junto a Breuer hasta el giro clave que imprime con las teorías sobre la angustia en 1926. Seguiré una línea cronológica en la medida de lo posible, subdividiendo el trabajo en las siguientes áreas temáticas: 1) definición de imagen, síntoma y superficie; 2) definición del concepto de censura y defensa psíquica como horizonte trascendental para la irrupción de las imágenes; 3) un análisis de los modos de hacer combinativos,

identificados en el trabajo onírico o en los montajes lingüísticos inconscientes; 4) el estudio del concepto de pulsión conforme a la perspectiva desde la superficie; 5) por último, la consideración de la emanación pulsional como ocasión de construcción en análisis y asentamiento de las posibilidades de cura.

PALABRAS CLAVE

Superficie; imagen; deseo; acontecimiento; síntoma; pector; ocasión; trabajo en análisis

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to return to the works of Sigmund Freud, paying attention to his analytical practice in its performative value as well as its capacity for the establishment of meaning. I defend that psychoanalysis is an anti hermeneutic act, which rather creates than interprets, for it considers the elements under analysis not as objects to be deciphered but as occasions to influence substantial changes in the condition of the analyzed. According to this assumption, I intend to elaborate a sort of aesthetic theory that will allow us to understand how the revolutionary scope of psychoanalysis is not limited to pointing out the vulnerable condition in the identitary texture of the subject, or in the cultural orders that host him, undermined by a pressure from below (the weight of childhood, of desire, of the organic body). I defend that the power of psychoanalysis is to assume such constitutive vulnerability as a condition to establish desire, inaugurate history and forge identity. It is not about denoting the fallen condition, but placing it as the founding principle for a new subjectivity.

To address this issue I will propose the concepts of image and surface. By image I understand any eventful irruption that may introduce a radical change in the previous normativity, for example a dream, a fantasy, a failed act, the body gesticulation of a symptom or the call to the unconscious that can be awakened by certain perceptions, including works of art, which demand interpretation. On the other hand, the surface is the visual, plastic and material mass in which irruptions take place: an image is the result of the combination of superficial protrusions and depressions, of its fragments and signifiers, in a singular conjuncture for a subject, like an anamorphic perspective that triggers values of truth and desire.

Freud recognizes that there is no guarantee of ultimate truth in regard to the memories retrieved in analysis –they may be fantasies covering forbidden desires– nor a justification for unconscious desire or drive motivations –which are, by definition, unimaginable, unsymbolizable, without objective foundation–. For this reason, the analyst's task does not recover or reconstruct, but rather constructs a past with a retroactive scope, to signify *that* which has broken through, integrating it into areas of meaning for the patient. In the same manner, he composes the endopsychic determinations to signify the desire that has driven him (every image is the figurative fulfillment of a desire or a series of them) and to point out the defensive conflict that has imposed its final form. In the pages that follow I will try to show how psychoanalysis is posited as an intervention in the conditions of possibility of the subject's desire, considering as a raw material what the subject can appeal as the only reference. That is, the strict superficiality of the elements that are at hand, their plasticity and combinative susceptibility or, in other words, the appropriation of the immediate material modes of production of the images of desire. Knowing that psychological conflicts are

inexhaustible, it is about making the subject face responsibility of his desires, his role in the symbolic, in the “family” institution, and in libidinal economy.

To expose these ideas I will take Georges Didi-Huberman’s theses on the symptom and the image as a tactical point of departure (and controversial referent) from which the return to the work of Freud will be carried out. My study covers from the Freud’s beginnings, along Breuer, until the key turn that arrives with his theories on anguish in 1926. I will follow a chronological order as far as possible, subdividing the work in the following thematic areas: 1) the definition of image, symptom and surface; 2) the definition of the concepts of censorship and psychic defense as a transcendental horizon for the irruption of images; 3) an analysis of the combinative ways of doing, identified in dream-work or unconscious linguistic montages; 4) a study of the concept of drive; 5) finally, the consideration of the emanation of drives as an occasion for construction in analysis and for establishing possibilities of cure.

KEYWORDS

Surface; image; desire; event; symptom; occasion; work in analysis

AGRADECIMIENTOS

Doy las gracias a Emma Ingala, directora de esta tesis, que apostó por las ideas que aquí se exponen desde el principio, cuando se agolpaban ansiosas en un simple trabajo de clase. Como el analista que recoge a un paciente que ha pasado por varias consultas sin dar con el médico adecuado, ella supo moldear y encauzar mi material con inteligencia, profesionalidad y dedicación, y ha sido solo gracias a su tesón y entusiasmo, y a su sensibilidad superficial, por lo que esta tesis ha llegado a su fin.

A mis padres, por supuesto, porque su escucha, artista ella, historiador él, ha funcionado como buen *chimney sweeping*, pero también porque incluso en las horas más oscuras han cumplido con su rol de familia, y no han dudado en mantener su confianza en mí y en este proyecto.

Quiero hacer un guiño a Mariano Henestrosa, artista, por el siempre prolífico intercambio de pensamientos y sus impagables ayudas técnicas provenientes del otro lado del Océano. Y a Joaquín Torán, periodista, que me permitió ensayar algunas de las ideas aquí trabajadas al darme plena libertad para redactar farragosos artículos en su revista de literatura.

A mi tío Ramón Sáez, juez lector, que mediante la recomendación de textos y la exposición de ideas me ha dado a conocer algunos de los autores y teorías que han hecho posible este libro.

Le debo un tributo al Máster de Psicoanálisis y teoría de la cultura impulsado y dirigido por José Miguel Marinas, disciplina que creo imprescindible en una facultad de

filosofía, y que ha constituido la base teórica esencial que me ha permitido enfrentarme a un proyecto como este.

Guardo en secreto el nombre de cierta profesora de Historia del Arte, cuyo rechazo, pese a todo, me brindó la oportunidad para cumplir el gesto dialéctico que hizo, de mi fulminación como doctorando en esa oscura materia llamada “arte”, la institución de mi verdadero interés por la misma.

No puedo no mencionar la figura de Georges Didi-Huberman, cuya charla en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2011, con motivo de la exposición de la que era comisario, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, sirvió como desencadenante para emprender el camino hacia la superficie, hasta entonces solo torpemente vislumbrado a través de mis lecturas de Benjamin y Freud.

Y por último quiero dedicarle *in memoriam* este trabajo a mi abuelo Fernando Sáez, pintor e ilustrador de vasta y prolífica carrera, cuya concepción del hacer artístico y los modos de su pintura, de los que he sido testigo desde la infancia, consistentes en complejos pero intuitivos usos de la superficie visual y matérica, son el verdadero soporte visual y el motor imaginario que animan esta labor de inmersión en lo más superficial.

INTRODUCCIÓN

La intención de Max Ernst al componer en 1934 su novela-collage *Une semaine de bonté* [fig. 1] era, trabajando la incongruencia y el desencaje entre sus componentes, abrir la imagen al desconcierto, volverla algo vivo, indefinible, peligroso, pero también dar muestras de un defecto, como una errata, introduciendo una incomodidad en el lector, tal y como ocurre con lo indescifrable de un sueño, así como una exigencia de interpretación. El sueño, escribe Freud en *La interpretación de los sueños*, se parece a un amontonamiento desordenado de inconexos retazos, grumos y jirones, como una pila de escombros, pero hay casos en los que aparece ante los ojos del intérprete con el mismo valor que si se tratara de una superficie pulida¹. Los elementos, obtenidos del saqueo de otros contextos, serán sometidos a rasgaduras, desplazamientos y otras violencias, componiendo superficies por montaje ante las cuales el intérprete solo podrá dar cuenta de que su única motivación es la de aparentar sentido, apelando a la simple comodidad de adyacencia, o idoneidad de contigüidad formal, entre los pedazos.

La interpretación de los sueños, junto a *Psicopatología de la vida cotidiana* y, más tarde, *Tres ensayos de teoría sexual*, fueron libros de cabecera para, entre otros, los artistas surrealistas, que entendieron que la pertinencia de aplicar los descubrimientos de Freud a la práctica artística apenas tenía que ver con los contenidos de las obras de arte, sino, antes bien, con su manipulación, sus modos de

¹ Freud, S.: 1899-1900, *Die Traumdeutung*, trad. cast. J. L. Etcheverry, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas Sigmund Freud*, vol. V, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1991, 649. (Nota: todas las obras de Sigmund Freud que se mencionarán de aquí en adelante, salvo cuando se especifique lo contrario, pertenecen a la traducción al castellano de J. L. Etcheverry, *Obras completas Sigmund Freud* vols. I-XXIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1991-1992).

hacer. Al lector de la novela de Ernst se le exige que trabaje con esos *collages*, compuestos por elementos recolectados sin plan previo, sin conexión con una intención narrativa o un fin prefijado, al que sin embargo fundan en su proceso de montaje; un libre combinar que reflejaría la dinámica de los procesos primarios inconscientes, despreocupados respecto a qué es lo que manejan con tal de manejarlo. Pero de esos procesos solo podremos hablar a partir de la percepción consciente² de la superficie ya dada de los montajes: un trabajo combinativo sobre un material preseleccionado, luego la libertad parece restringirse.

La propuesta que desarrollo en las páginas que siguen trata de elaborar una aproximación a las teorías freudianas sobre la imagen, el síntoma y el deseo adoptando una perspectiva en superficie. El psicoanálisis freudiano no interpela a la superficie que analiza como el producto final, fragmentario y disfrazado, de unos circuitos inconscientes invisibles, o el fruto de un pasado determinante, del operar subterráneo de unas memorias inasibles. Por el contrario, definiendo, Freud toma constancia de que solo puede partir, en su trabajo, de la mera superficie (el relato del sueño, la escena sintomática, el gag del lapsus, o la obra de arte), asumiendo que nada garantiza su verdadera naturaleza: los recuerdos que refieren sus pacientes pueden ser invenciones, los traumas son inverificables e, incluso, las pulsiones (pujanzas somáticas, tendencias irresistibles del organismo) solo son perceptibles en sus pretendidas aplicaciones objetuales.

El psicoanálisis no trata de dar cuenta de la potencia inconsciente en los productos de cultura, concebida como aquello que se resiste a la simbolización o a las exigencias sociales y familiares –aquello que se resiste a la castración–. Tampoco

² Como aclaración preliminar, debo indicar que he decidido escoger la grafía “consciencia” en vez de la correcta “conciencia”, en primer lugar para mantener la homogeneidad con “inconsciente”, dos estados psíquicos que fluctúan entre sí y se simultanean, y en segundo lugar para distinguirla de la “conciencia” como árbitro moral.

trata de consensuar las distintas posibilidades de imagen, esto es, los distintos modos de gestionar las pulsiones, para una convivencia armónica en cultura. La base de mi planteamiento es que la constatación de la ausencia de garantías acerca de una esencia psíquica, o de lo indemostrable de un sustrato determinante, original o biológicamente predefinido, es lo que hará que el analista se pregunte por el por-qué de esa imagen que se ha revelado, por qué esa combinación material en vez de otra. Es lo que le llevará a movilizar, junto al paciente, un trabajo para elaborar un entramado de pasado y causalidad, de tiempo rastreable y simbólicamente eficaz, con el fin de subsumir a lo desconocido incongruente en campos de sentido y eficacia histórica, y justificar retroactivamente a eso que, cuando aparece, para el sujeto cumple deseo, impone una verdad psíquica, introduce un cambio y una modificación en su entorno, y que yo he denominado *imagen*.

Los términos que propongo para entender lo que el doctor Freud trata de formular, a saber, los de *imagen* y *superficie*, serán útiles para encarar el estudio de la propia doctrina freudiana, de sus mecánicas, sus temporalidades y sus conceptualizaciones, concibiéndola como un obrar performativo con afán constructivo y alcance social y político. El psicoanálisis no solo moviliza los deseos particulares, no solo interpela a la relación del sujeto con sus demandas pulsionales, sino que pretende, además, posicionarse para intervenir en la misma cualidad deseante del sujeto, en el rol del sujeto frente a la institución familia, la cultura y las organizaciones de su libido. El psicoanálisis localiza la cifra de indeterminación, intemporalidad y descontrol que la aparición de la imagen (mejor: la irrupción de lo inconsciente que deberá ser interpretada en tanto que imagen portadora de un sentido) introduce en la normatividad de la atención consciente del espectador, no para simplemente denotar la falta intrínseca del deseo, incapaz de alcanzar un sentido último que ponga fin al

libre combinar con los fragmentos, sino para advertir los efectos de realidad, las narraciones de pasado, los contenidos que libera con su mera irrupción, cuestiones que carecerían de utilidad si no culminaran con la pregunta sobre qué hacer con esos elementos así desencadenados. Lo revolucionario del psicoanálisis es que entiende ese resto que desgarrar a la imagen no como el punto ciego estructural de un pacto herido entre cuerpo y cultura, sino como el fundamento del cual partir para abrir las ocasiones de instituir nuevas bases para el deseo, de modificar las condiciones de componer identidad y valor histórico.

Para ello emprendo una lectura de la obra de Sigmund Freud defendiendo que su propósito no es desvelar o reconstruir lo que hay tras la superficie, pero tampoco detenerse en ella, gozando de la imposibilidad de trascenderla a sabiendas de la ausencia de una determinación última. Pretendo mostrar, en primer lugar, cómo se dibuja el terreno de intervención del psicoanalista en la superficie por analizar: cómo se introduce entre las modulaciones, los resaltes, las oquedades del cuerpo del analizado, de su verbalización del sueño o el recuerdo, los lapsus, pero también las producciones artísticas. En segundo lugar, exponer cómo a partir de la apariencia superficial se teoriza la estructura de la realidad psíquica (las varias tópicas, la hipótesis económica y la dinámica) como fundamento de posibilidad no solo de las patologías, sino del entero estilo existencial del sujeto, o lo que Freud llama metapsicología. Por fin, espero mostrar que este tiempo singular, que descontrola la temporalidad consciente con la erupción de lo inconsciente y lo pulsional, en terapia debe ser indistinguible del tiempo del trabajo junto con el paciente para construir el sustrato de posibilidad del individuo “sano”: un nuevo comienzo metapsicológico.

Como referente polémico posicional, o adversario táctico, mi punto de partida serán algunas de las propuestas que el historiador de arte y filósofo francés Georges

Didi-Huberman presenta en sus trabajos sobre los conceptos de imagen, síntoma y memoria a partir de su lectura de la obra del historiador Aby Warburg. Acepto con reservas el empleo que hace Didi-Huberman del concepto de síntoma para su estudio de las imágenes, admitiendo las dificultades a la hora de asimilar el enfrentamiento con el arte al enfrentamiento con el síntoma desde una perspectiva psicoanalítica freudiana. Tanto el síntoma como el sueño comparten la cualidad de aparición imprevista, carente de trasfondo y sentido aparente: si bien es problemático defenderlo respecto a la imagen artística en su relación con el espectador, sí que es pertinente en lo relativo a la experiencia material, alegórica, de formar imágenes, como en los *collages* de Ernst.

Didi-Huberman ha compuesto un prolijo y erudito *corpus* teórico³ para presentar una valiosa crítica a los objetos y los procedimientos canónicos de la historia del arte, pretendiendo contrastar con una lógica tradicional binaria de presente-pasado, presencia-ausencia, cerrado-abierto, significante-significado. Localizando en las imágenes las señales sintomáticas, esto es, las presencias fantasmales de otros tiempos y memorias que agitan y contaminan sus superficies, el autor las pretende arrancar no solo de su zona de confort académica (categorías estéticas, periodizaciones, escuelas, simbolismos e iconologías), sino de su mismo estatus como objeto. Cuestiona la causalidad, la linealidad y la univocidad, sumerge a las imágenes,

³ Cfr.: Didi-Huberman, G.: 1982, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, trad. cast. T. Arias y R. Jackson, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*, Cátedra, Madrid, 2007; 1990, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, trad. cast. F. Mailler, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Cendeac, Murcia, 2010; 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, trad. cast. H. Pons, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1997; 1999, *Ouvrir Venus*, trad. cast. J. Salabert, *La Venus rajada*, Losada, Madrid, 2005; 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad. cast. O. A. Oviedo Funes, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011; 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. cast. J. Calatrava, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009; 2007, *Quand les images prennent position*, trad. cast. I. Bertolo, *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado, Madrid, 2008.

y con ellas a los espectadores, en un tiempo de memoria siempre viva, que las despieza, las descontrola, las complejiza y las sume en el desconocimiento y, otra palabra clave, el anacronismo. La obra de Didi-Huberman opone un frente claro a una metafísica de la presencia, cuestionando el concepto de historia que toma el pasado como un ya-no o como una tradición actuante, y arriesgándose a hablar de marcas de tiempo: reverberaciones sísmicas, potencias espectrales o cicatrices sangrantes que vuelven a la imagen una *sopa* híbrida y sobredeterminada de temporalidades anacrónicas.

Yo no planteo un estudio comparativo entre Freud y Didi-Huberman, ni pretendo integrar mi trabajo en la estela de lo propuesto por este último autor⁴. No se trata solo de ver en eso que irrumpe en superficie –la imagen-síntoma– el lugar en el que se introduce lo cultural y socialmente reprimido, que contamina, desconecta y descontrola el ámbito de perspectiva de la mirada dominante⁵. Antes bien, tomo las sugestivas y problemáticas tesis del francés como una ocasión fértil para aprovechar el paso que ha amagado y volver a encarar la teoría freudiana, percibiendo la relación entre síntomas e imágenes, con el fin de cumplir y cerrar ese paso: un modo de pensar en el día de después de haberlo dado. Como si Freud le devolviera la pregunta a Didi-

⁴ Cfr.: Iverson, M.: 1993, “Retrieving Warburg’s Tradition”, *Art History*, 16(3), 541-554; Schade, S.: 1995, “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The pathos formula as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot I the reception of Warburg”, *Art History*, 18(4), 449-517; Rose, L.: 2001, *The Survival of Images: Art Historians, Psychoanalysts, and the Ancients*, Wayne State University Press, Detroit; Belting, H.: 2008, *Imagen y culto, Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Madrid; Agamben, G.: 1983, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, trad. cast. F. Costa y E. Castro, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 2008; Agamben, G.: *Ninfas*, Pre-textos, Valencia, 2010.

⁵ Cfr.: Dubois, P.: 1988, *Sowing Bodies: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago University Press; Krauss, R.: 1994, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge; Pollock, G.: 2006, “The Image in Psychoanalysis and the Archeological Metaphor: Thinking Art with a Feminist Gait”, en Pollock, G. (ed.): *Psychoanalysis and the Image*, Blackwell, Boston y Oxford, 1-29; Pollock, G.: 2010, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, trad. cast. L. Trafi-Prats, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Cátedra, Madrid, 2010. Un clásico absoluto es Kristeva, J.: 1980, *Pouvoirs de l’horreur*, trad. cast., N. Rosa, *Poderes del horror. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2006.

Huberman: ¿para qué abrir la imagen? ¿Para qué mostrar su condición inaferrable, anacrónica, mestiza? ¿Para qué tanta libertad?

He preferido dejar a un lado los diálogos con otros autores para hallar la base de mi propuesta en las propias palabras de Freud, demostrando que lo que defiende es fruto de la adopción de un nuevo enfoque en la lectura de sus obras. Por ello, la que he denominado “bibliografía secundaria”, aparte de escogidos textos de Didi-Huberman, funciona principalmente de manera ilustrativa, para apuntalar ciertas nociones o poner ejemplos eficaces, tal y como lo hacen las imágenes que se incluyen en el apéndice. Entre los autores de esa bibliografía secundaria no se encuentra Lacan. He optado por no acudir a su obra porque, si bien presenta aportaciones que serían de gran calado para el asunto de mi tesis, al mismo tiempo implicaría el acercamiento a un riquísimo *corpus* teórico propio, una resignificación de los conceptos freudianos, una nueva terminología y un alcance político específico: todo ello habría impreso un peso demasiado significativo que habría orientado indefectiblemente mi enfoque sobre la obra de Freud. Además Lacan emplea de un modo muy concreto el término superficie, útil para sus topologías a partir de 1962 en tanto que síntesis explicativas para las preguntas sobre el sujeto del inconsciente.

Es conveniente dejar claro, antes de continuar, lo que mi tesis no es. Freud aborda directamente el análisis de obras de arte, o de asuntos que podrían ser relativos a la estética en muchos de sus escritos⁶. Sin embargo, este no es un trabajo sobre las

⁶ Freud ofrece interesantes consideraciones sobre el lenguaje plástico y los límites de la representación en, entre otros lugares, *La interpretación de los sueños* (1899-1900); alude también al concepto de lo bello en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905); habla de la implicación del espectador en el conflicto psíquico de los personajes de una obra teatral como alivio de las resistencias en *Personajes psicopáticos sobre el escenario* (1904); en *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1906) trabaja sobre la relación entre arte y sublimación así como muestra interesantes circuitos de fabricación de imagen y ocasión de deseo, algo que ya la había anunciado en su “Manuscrito N” de 1897 con motivo de las obras de Shakespeare; en *El creador literario y el fantaseo* (1907) habla de placer estético en el espectador/lector como condición para confesar fantasías inconscientes por parte del autor; ocurre algo similar en su *Dostoiewski y el parricidio* (1927); pone las piedras miliare para estudiar la sublimación y el narcisismo el texto sobre *Un recuerdo infantil de*

relaciones del psicoanálisis freudiano y la estética o la teoría del arte, o un intento de localizar un pensamiento estético en la obra de este autor; y tampoco es una aplicación de los modos interpretativos del análisis a las obras de arte, o el análisis de las categorías estéticas que las teorías freudianas nos pueden ayudar a instituir⁷. Mi tesis no pretende ingresar en los terrenos de investigaciones sobre cómo el arte opera como un espacio de sublimación para la simbolización de los impulsos inconscientes⁸. O en los intentos de extraer las tensiones inconscientes inherentes a la superficie artística para desencadenar una reacción estética, o un valor cultural⁹; o en los que estudian la posibilidad de una práctica estética desde el psicoanálisis o desde el proceso de cura analítica¹⁰. No trato tampoco de buscar la posibilidad de construir un fundamento racional en las fantasías y síntomas neuróticos y, del mismo modo, en la obra de arte¹¹. Tampoco trato de concebir el arte como síntoma no ya del

Leonardo da Vinci (1910), así como muestra un bello ejemplo de construcción en análisis; en *Formulación de los dos principios del acaecer psíquico* (1911) propone que el arte le despeja el camino a la plasmación de esas fantasías, pero garantiza el retorno a la realidad efectiva gracias a la distancia estética, algo que se ratifica en la 23 de las *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* (1916-197); en *El interés por el psicoanálisis* (1913), habla de los posibles usos de los resultados de sus investigaciones en el campo de las artes y la cultura; llama especialmente la atención el texto sobre *El Moisés* de Miguel Ángel (1914), literalmente un encuentro *ex abrupto* con una superficie visual; finalmente, un texto que trata explícitamente sobre estética, y que afirma incluso estar acuñando una nueva categoría, es *Lo ominoso* (1919).

⁷ Son clásicos los títulos: Spector, J. J.: 1973, *Las ideas estéticas de Freud*, Timerman, Buenos Aires, 1976; Didier-Weill, A. et al.: 1988, *El objeto del arte. Incidencias freudianas*, Nueva Visión, Buenos Aires; Schneider, L. A.: 1993, *Arte y psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, 1996. Sobre el determinante estudio del sueño de Leonardo y sus consecuencias para el análisis de las obras de arte: Blum, H. P.: 2001, "Psychoanalysis and Art, Freud and Leonardo", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 49(4), 1409-1425. Sobre lo siniestro como categoría estética: Trías, E.: 2001, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.

⁸ Cfr.: Gombrich, E.: 1967, *Freud y la psicología del Arte: Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1971; Ferrari, S.: *Materiali per una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bolonia, 1997. Sobre una analogía entre la experiencia artística y la libertad asociativa de los procesos primarios, o una consideración del arte como un lugar intermedio entre el principio de placer y el de realidad, reconciliándolos entre sí. Cfr.: Kofman, S.: 1973, *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, Columbia University Press, 1988.

⁹ Cfr.: Gagnebin, M.: 1994, *Pour une esthétique psychanalytique, L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Presses Universitaires de France, París; Gagnebin, M.: 2011, *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Presses Universitaires de France, París.

¹⁰ Cfr.: Bersani, L.: 2006, "Psychoanalysis and the Aesthetic Subject", *Critical Inquiry*, University of Chicago Press, 2(2), 161-174, y Bersani, L.: 2011, *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*, El cuenco de plata, Buenos Aires; Marcuse, H.: 1955, *Eros y civilización*, Ariel, Madrid, 2010.

¹¹ Cfr.: Rancière, J.: 2001, *El inconsciente estético*, Del estante editorial, Buenos Aires, 2006.

inconsciente del autor sino de la cultura, una tendencia muy frecuente¹², con todas las dificultades que comporta¹³.

Existen numerosas aproximaciones a la noción de superficie desde el psicoanálisis: como manifestación de los procesos inconscientes que deben ser interpretados (superficie onírica, del fantaseo, sintomático-estilística o la propia asociación libre)¹⁴; como la superficie de un trabajo arqueológico¹⁵, la superficie del yo respecto al cuerpo del ello, en función del segundo esquema de Freud sobre la conformación del aparato psíquico, o el cuerpo físico como proyección en superficie de cómo el yo percibe sus impulsos orgánicos¹⁶. Abundan los enfoques

¹² Cfr.: Dean, T.: 2002, "Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism", *Diacritics*, John Hopkins University Press, Baltimore, 32(2), 20-41. Perspectiva prolífica para los trabajos críticos feministas sobre la historia del arte: Cfr.: Pollock, G.: 1988, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Routledge, Londres.

¹³ El arte es más regresivo que la interpretación del sueño: no es trabajado por el pensamiento lógico, y no es intencional, en el sentido de buscar en él significados (Podro, M.: "Freud y el desplazamiento de la estética en el arte", en Miller, J. (ed.): 1972, *Freud. El hombre, su mundo, su influencia*, Destino, Barcelona, 1977, 143-154).

¹⁴ Cfr.: Paniagua, C.: 1985, "A methodological approach to surface material", *International Review of Psychoanalysis*, 12, 311-325; Paniagua, C.: 1991, "Patient's surface, clinical surface, and workable surface", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 39, 669-685; Paniagua, C.: 1998, "Acting in revisited", *International Journal of Psychoanalysis*, 79, 499-512. Fenómenos observables, como pausas, lapsus, cambios temáticos, curso de las palabras, las entonaciones, que reflejan resistencias y soluciones defensivas ante la irrupción de derivados pulsionales en el aquí y ahora de la terapia, son objeto de estudios que pecan de una dependencia de la psicología del yo, como: Sandler, J. et al.: 1992, *El paciente y el analista*, Buenos Aires, Paidós, 1993). Interesantes los textos de: Inderbitzin, L., Levy, S. T.: 1990, "The Analytic Surface and the Theory of Technique", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Nueva York, 38(2), 371-91; Inderbitzin, L., Seeling, B.: 1993, "Panel report: the analytic surface", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 41, 179-190. De gran interés, en este sentido, son las consideraciones sobre la superficie arquitectónica y textural de la consulta analítica, así como de los objetos allí presentes, como elemento crucial en la transferencia: una actualidad coyuntural como generador de espacios para el sentido y convocador de memorias, una experiencia fenomenológica compartida entre paciente y analizado. Cfr.: Leawitt, J.: 2011, "Thinking Outside the Box: Objects of Mental Space in the Psychoanalytic Consulting Room", *Memory Connection*, 1(1), December 2011, 157-166, en <http://memoryconnection.org/wp-content/uploads/2011/12/JulieLeavitt1.pdf> [consultado el: 15-06-2019]; Leawitt, J.: 2013, "Surface, Space and Artifact: the Material Presence of Memory", *Rivista di Psicanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 59(3), 549-571.

¹⁵ Es fascinante la noción de superficie como mera metáfora inducida por el éxito de la arqueología en los años en los que Freud emplea esa imagen en su *Etiología de la histeria* (1896): Schliemann había exhibido Troya unos 20 años antes: Cfr.: O'Donoghue, D.: 2004, "Negotiations of Surface: Archaeology Within the Early Strata of Psychoanalysis", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Nueva York, 52(3), 653-671; Kuspit, D.: "A Might Metaphor: The Analogy of Archeology and Psychoanalysis", en Gamwell, L. y Wells R. (eds.): 1989, *Sigmund Freud and his Art: His Personal Collection of Antiquities*, Harry N. Abrams, Nueva York, 133-153.

¹⁶ Grosz, E.: 1999, "Psychoanalysis and the body", en Price, J. y Shildrick, M. (eds.): *Feminist Theory and the Body. A Reader*, Routledge, Nueva York, 267-271.

fenomenológicos¹⁷, o cómo es captado lo olvidado, lo reprimido y lo pulsional desde la superficie de la consciencia. Pero mi tesis no es un intento de lectura sintomática de las superficies, en las que localizar ausencias y agujeros, preguntándose sobre lo que significan, qué ha podido crearlos, o lo que la propia superficie es incapaz de articular¹⁸. Tampoco es un trabajo sobre la sensualidad de la superficie que se autoexpone, a sabiendas de que todo metalenguaje es ya lenguaje, y ni mucho menos defendiendo un acercamiento meramente formalista¹⁹.

Me atenderé en cambio a los textos de Freud procurando ser fiel a los periodos de su investigación, sin adelantar, en la medida de lo posible, nociones ni conclusiones, y respetando la naturaleza de su camino heurístico, varias veces modificado y

¹⁷ Cfr.: Merleau-Ponty, M.: 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1976; Merleau-Ponty, M.: 1954-55, *Institution and Passivity: Course Notes from the Collège de France*, Northwestern University Press, Evanston, 2010; Sartre, J. P.: 1940, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, trad. cast. M. Lamana, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 1964; Henry, M.: 1985, *Généalogie de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, París, 2014; Bernet, R.: 2002, "Unconscious consciousness in Husserl and Freud", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1(3), 327-351, <https://doi.org/10.1023/A:1021316201873> [consultado el: 20-06-2019]; Lutereau L., Kripper, A.: 2010, "Lo inconsciente en la fenomenología y el psicoanálisis: la cuestión de la metapsicología", *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, Buenos Aires, 12, 217-227. Destaco dos autores: por supuesto Ricoeur, P.: 1965, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, trad. cast., *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, Madrid, 2007, porque invierte la consciencia como sede del sentido y coloca la base en los fenómenos contra-intencionales inconscientes, o en las descargas de la pulsión, por lo que mantiene la condición de acontecimiento para las emanaciones del Inconsciente, lo que le permite no abandonar su cualidad de mera emergencia sin fundamento para los fenómenos, o una suerte de antifenomenología. Y a Dastur, F.: 1998, "Phénoménologie et métapsychologie", en *Phénoménologie et Psychanalyse*, Champ Vallon, París, que defiende que lo reprimido que aparece no concierne a un contenido, sino a un cierto estilo de ser en el mundo.

¹⁸ Síntomas de un inconsciente oculto, de una subjetividad otra, de un deseo velado, tanto en la imagen como en sus espectadores. Cfr.: Best, S., Marcus, S.: 2009, "Surface Reading: An Introduction", *Representations*, University of California Press, 108(1), 1-21; Jameson, F.: 1981, *The political unconscious as a Socially Symbolic Act*, Ithaca. Interpretando los agujeros en superficie como las ausencias de lo silenciado por la historia, trabaja la derridiana Spivak en su colosal Spivak, G. C.: 1999, *A Critique of Postcolonial Reason*, trad. cast. M. Malo de Molina, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, Akal, Madrid, 2010.

¹⁹ Interesan las obras de Susan Sontag y Marjorie Levinson (Sontag, S.: 1966, "Against Interpretation", en 2001, *Against Interpretation. And other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York; Levinson, M.: 2007, "What is New Formalism?", *Publications of the Modern Language Association of America*, Nueva York, 122(2), 558-569). Mi trabajo no es un análisis de superficies artísticas entendiéndolas como las pulidas superficies impenetrables de la mascarada identitaria, con la toma de conciencia de que nada hay detrás, por lo que el juego (psicoanalítico) se reduce a una renovación de un constante posicionamiento táctico, que sabe que la subjetividad única es invariable, agotándose en su propia afirmación, tal y como lo defienden ciertas propuestas artísticas postmodernas (Cfr.: De Diego, E.: *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Siruela, Madrid, 1999. Se le atribuye a Warhol la frase: "Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, mirad la superficie de mis pinturas y mis películas y allí me encontraréis. No hay nada detrás").

enmendado en su recorrido. Espero evidenciar cómo la perspectiva empleada, ya desde sus inicios, permite defender un enfoque desde las superficies: desde los textos en los que se enfrentaba a la superficie corporal de las histéricas junto a Breuer (1893-1895), hasta aproximadamente 1926, año de la obra fundamental *Inhibición, síntoma y angustia*, que significa el punto de llegada de sus teorías previas, a las que recodifica retroactivamente. No he trabajado en profundidad algunos de los textos más célebres de su última etapa (*El malestar en la cultura*, de 1929, o *Moisés y la religión monoteísta*, del 1937) y he preferido centrarme en los trabajos de corte más clínico, así como en los metapsicológicos y, por supuesto, en los que en mayor medida se pueden conectar a un estudio de las imágenes. Me detendré en aclaraciones temáticas y en el desarrollo de ciertos términos siempre que sea oportuno para la comprensión del marco teórico en el que se insertan los asuntos tratados. He utilizado la edición de Amorrotu de las *Obras completas* de Freud por ser la que aporta mayor rigor a nivel académico aunque manteniendo las distancias con el afán cientifista de la traducción de Strachey, empleando por ejemplo “investidura” en vez de “catexis” cuando hable de la *Besetzung*; en la bibliografía se desganan los textos empleados.

Releeré los escritos fundacionales del psicoanálisis prestando atención a las nociones de imagen, memoria y ocasión, y resaltando el proceder de la técnica psicoanalítica y sus intervenciones plásticas en la superficie de los procesos inconscientes. Pretendo defender que la altura ética del trabajo analítico es que comprende que lo único de lo que se dispone es de la mera e inmediata materialidad superficial, átona, insignificante, huérfana de referencias y órdenes de valor a los que debe fundar en cada intervención combinativa. Defiendo un psicoanálisis que trata al material bajo análisis como la ocasión para ordenar elementos contingentes en busca de narraciones, historias, símbolos e identidades con la esperanza de instituir las bases

para nuevas formas de deseo y nuevas aspiraciones. Entiendo el trabajo freudiano como una intervención en el material compositivo de elementos superficiales tales como el sueño, el síntoma, el lapsus o la imagen de arte, a los que debe determinar retroactivamente, elaborando su pasado y relevancia psíquica a partir de su mera irrupción acontecimental. Aprovechar la ocasión de hacer imagen en la imagen que ya ha aparecido patológicamente significa adelantarse a la construcción del deseo que esa imagen cumple en su revelación –admitiendo, como veremos, que todo sueño o fantaseo es el cumplimiento de un deseo–, esto es, no apropiarse de la imagen en tanto que significante lábil para atribuirle contenidos coyunturales, aptos para una cura siempre interminable, sino apropiarse del ámbito de producción de los deseos-en-la-imagen y construir un nuevo esplendor de porvenir. La lógica freudiana, espero demostrar, no se interna en la superficie del mundo, sino que aspira a transformarla.

Este libro se estructura en cinco partes, cada uno de ellos dividido en tres capítulos: comenzaré por el estudio de los conceptos de síntoma, trauma y memoria desde la perspectiva de las superficies, tomando como referencia las propuestas de Didi-Huberman. El segundo capítulo abordará las nociones de disfraz y gesticulación sintomática, así como las de represión y censura como límite trascendental de lo manifestado; el tercer capítulo tratará sobre los procesos más estrictamente visuales del trabajo del inconsciente que Freud identifica, con la lectura de *La interpretación de los sueños* como paradigma. Los capítulos cuarto y quinto se centrarán en los trabajos de metapsicología y la teoría de las pulsiones, así como sobre la conceptualización de la irrupción pulsional angustiosa en tanto que ocasión de imagen en superficie. Un epílogo sobre la técnica analítica, entendida como un trabajo en superficie, permitirá cerrar algunos de los planteamientos anteriores.

PARTE I

LA IMAGEN QUE IRRUMPE

1. IMAGEN Y SINTOMA

La mémoire n'est donc qu'une manière de sentir.

ÉTIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *Traité des sensations*, 1754.

Al brillar un relámpago nacemos
Y aún dura su fulgor cuando morimos

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Rima LXIX*,
1866.

¿Hay un inconsciente en la imagen? ¿Un contenido que se evidencia disfrazadamente, una verdad que se oculta en la evidencia? ¿Una consecuencia última que cause su manifestación fenoménica? Es esta una pregunta que, de tener sentido, ¿estaría apuntando al trasfondo que la imagen, como símbolo, alberga, quizá de antiguo, o bien a lo que el sujeto espera identificar en una superficie visual, y entonces estaríamos hablando de un signo? ¿Hay un deseo hacia la imagen? Una inquietud de trascender las cosas vistas, el anhelo de una cara oculta que motivara todo el trabajo interpretativo ya genealógico, ya simbólico, ya semiótico... ¿Una búsqueda de más verdad, entendida como lo que justifica la incursión del hermeneuta?

Si bien la verdad parece quedar siempre más lejos, sin embargo no se la deja de encontrar, ante la imposibilidad de trascender una superficie en la que el ojo resbala y

fluctúa; una superficie compuesta por trozos, resaltes, depresiones, aglomerados, islotes desconectados entre sí cuya identidad está aparentemente abierta y a la que parece que ganan en cada articulación de unos con otros en referencia a una alteridad interpelante. Esto último podría servir como definición del trabajo analítico, y nos permite preguntarnos: ¿el inconsciente vive latente en la imagen que vemos, o bien se trata de contenidos que no solo son animados, sino que son producidos en el proceso de mirarla? ¿O bien lo inconsciente tiene que ver con cómo la materialidad de eso visto se mueve, y es un movimiento parastático, significativamente hacia el sujeto que mira, subsumiéndose y proliferando en los campos de significación y pesos expresivos heterogéneos por él inventariados? ¿Es el inconsciente, por lo tanto, lo más inmediato (no mediado) y por ello solo susceptible de consciencia en una elaboración posterior? ¿Es la verdad buscada la manera en la que lo percibido se conduce a hechos, en el sentido de que la verdad de lo visto solo puede ser reconocida como una función y un proceso de manipulación de los fenómenos? ¿Es el inconsciente el tiempo de un obrar?

A pesar de que un contenido inconsciente nunca es, por definición, perceptible, si se admitiera que solo se lo podría aprehender en su constricción en una imagen dada, entonces esta sería la representación única y fidedigna, necesariamente fallida, de eso inconsciente insusceptible de imagen. En lugar de operar entre dos entidades, el representante y su representación, cerradas, equivalentes y diferentes, o *con* la diferencia, o mejor, en lugar de hablar del pacto entre dos diferencias, en la ganancia interrelacional de ambas o su des-presencia relacional, tal vez sea coherente considerar que solo un trabajo casi manual en la superficie de lo visto generará concavidades, oportunidades (de inconsciente) o, formalmente, incidencias intensivas.

Si se formulan preguntas como las de más arriba no es tanto para tratar de circunscribir el estatus ontológico de lo que vemos y mucho menos reducir el del

vidente; no se trata de fijar la determinación de una sustancia sino, tal vez, tratar de captar el color de los límites de un lugar en el que lo visto se revela, y apropiarse de ese lugar. A lo que atendemos es a la pura visualidad, la desnuda evidencia a la que, por desenfoque, no podemos depurar en una significación y nos vemos obligados a componer algo identificable en su superficie.

Es pertinente tomar la distinción propuesta por Georges Didi-Huberman y hablar, antes que de visibilidad, de *visualidad*, o lo que se da al sujeto vidente pero escapa a su determinación, haciendo «obstáculo, incisión y síntoma en el régimen “normal” del mundo visible, régimen donde creemos saber lo que vemos»¹. Por mi parte, prefiero reconducir esta noción al concepto de *superficie*, entendida como aquello que no vemos pero ha sido ya identificado. Superficie como la aspereza, o la compacidad, o la tersura elástica, el gránulo y la porosidad, la aglomeración, la mancha, inductora de tentaciones de identificación. Pero la superficie no es materia: mientras que la materia no puede existir por sí sola, la superficie está ahí, y en ella se destacan coyunturalmente imágenes; mientras que la materia es indisoluble de su determinación, la superficie no, y es la imagen que ya ha irrumpido la que exhibe retroactivamente las condiciones superficiales de su susceptibilidad de determinación. No todas las acumulaciones superficiales son una imagen: hace falta un proceso combinativo referido a una intención ordenante y jerarquizante de la que la imagen es fruto, pero de ese proceso no se puede hablar hasta que la imagen no ha irrumpido. Como si dijéramos que la forma de una imagen da forma a la superficie solo tras el trabajo con los elementos materiales, táctiles y texturales de la superficie: puede haber imágenes de imágenes, e imágenes en imágenes, como sucede con los sueños. Ocurre que un soñador no sabe que su sueño es una imagen con un significado y unas implicaciones simbólicas hasta que no sea

¹ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, cit., 41, 44-45.

identificada en terapia, pero esa imagen estará ya ahí, como intensidad en superficie, o como desilusión de intensidad, como momento cero del sentido, pues de lo que se trata es del cumplimiento de un deseo inconsciente.

La imagen se remite a un trabajo de manipulación de los materiales en superficie sin que se pueda afirmar, empero, que sea el resultado de un proceso previo, que es indemostrable, ajeno a la experiencia y la atención conscientes, las cuales intervienen solo una vez que la imagen ya ha irrumpido. Solo quedará identificar a esa imagen como una emergencia única, autorreferida, en una contingencia para un sujeto: lo inimaginable, el deseo inconsciente, por definición solo puede acceder a la consciencia en la medida en que no representa nada, no aluda a nada, no depende ni deriva de nada, pudiendo apelar solo a la inmanencia de su aparición en la superficie consciente. Su gran fuerza reside no en que sus sentidos se entrama ramificándose hacia el pasado, sino en que los ejercicios combinativos que definen su identidad, que se ponen en marcha a partir de la imagen concebida como captación de lo inaferrable inconsciente, deben venir *a posteriori*, no para desenterrar las genealogías que han conducido hasta ella, sino para desencadenar las identidades y construcciones históricas que harán de esa irrupción-de-imagen una imagen de sentido para el porvenir del sujeto. La imagen irrumpe y más tarde viene el proceso que la ha hecho tal; a la vez, no hay imagen hasta que esos procesos no han sido compuestos en terapia.

Solo podemos hablar de superficie al identificar una imagen, cuando reconducimos su explicitud textural a áreas de deseo, pero siempre vemos superficie, como si solo cuando el deseo se interna entre los resiquicios superficiales se nos habilita a hablar del trabajo que el inconsciente ha desempeñado con los mismos; ¿superficie como campo de trabajo del Inconsciente? Al igual que con lo inconsciente según la doctrina freudiana, de lo irreductible de la superficie visual solo podremos hablar en su

reducción a fenómenos que se abren a la identificación. Si se hablara de un inconsciente en la imagen, no sería el volumen oculto tras una apariencia que le antecede; sería en cambio el modo –la manera– en que se modula esa apariencia, o el modo en el que las imágenes *caen*, o han caído. A saber, cómo se han compuesto como tales ante un espectador, como han coincidido ciertos elementos en una determinada contingencia, cómo se han orientado hacia un sujeto conforme a un peculiar estilo, como una anamorfosis, cumpliendo deseo y poniendo la posibilidad de generar una identidad reconocible y una historia a la que fundan en su caer, en la que quedan atesoradas. Una imagen es *lo que queda* del proceso no cognoscible que la ha cerrado en un único punto de perspectiva para el sujeto ante el cual ha irrumpido. Tratar de definir el tiempo de esa caída considerará la responsabilidad y atención del sujeto hacia las cosas vistas, o los límites de la práctica del sujeto, de nuevo como si se tratara de una perspectiva anamórfica en donde lo visible solo se revela en los extremos de su in-visibilidad, un paso más y lo que era inteligible (con esfuerzo) se disolverá, seguido por otra imagen y luego otras más, en un imparable devorar de superficie visual.

Más allá de mecánicas perceptivas o teorías de la individualización de la forma, la irrupción de la imagen pone sus propias condiciones de posibilidad, abre la memoria de esa su caída, permite percibir, en definitiva, la dinámica histórica de su advenimiento.

Didi-Huberman, de nuevo, lo dice muy bien inspirándose en Benjamin:

Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así pues, cada vez que abrimos un libro [...], quizás deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante de nosotros, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos. Se han quemado tantos libros y tantas bibliotecas. Y, así mismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes².

² Didi-Huberman, G.: 2018, “Cuando las imágenes tocan lo real”, en www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf.

Y, en otro lugar, «se trata de mirar las cosas presentes [...] en función de cosas ausentes que determinan, sin embargo, como fantasmas, su genealogía y la forma misma de su presente»³. La alusión a lo que ha tenido que caer para que se revele la imagen actual, implica algo en ella más que sí misma; o más bien algo menos, una cifra de indeterminación que la vulnera en tanto que unidad cerrada de sentido.

Para Didi-Huberman la noción de caída-en-la-imagen, por un lado implica que las *caídas* se suceden a menudo. Son crisis que son aprovechadas por las latencias de la historia –siempre activas, siempre fluyendo– para su manifestación, revelando una «sintomatología, o incluso una patología del tiempo», demostración de «la impureza y el anacronismo» del mismo⁴. Las caídas, según el autor, son desgarros en la trama aparente de la historia: liberan síntomas y hacen actuar a los fantasmas. Por otro, esas apariciones sintomáticas no revelan un contenido habitualmente invisible, sino que evidencian la mera *caída* de su estatus como imagen, su condición de símbolo extenuado, desmemoriado, desplazado, que sufre la pérdida o el desvío del sentido. La memoria de lo no dado solo se capta en esos instantes de caída, pero no es que surja *en* los síntomas, sino que ellos son, sostiene Didi-Huberman, el nudo anacrónico, sobredeterminado, de varias temporalidades entrelazadas⁵. El concepto de síntoma se introduce aquí⁶, cuando se habla de «mirar lo que queda (visible) convocando lo que ha desaparecido [...], escrutando las huellas visuales de esta desaparición»⁷.

Lo que hay dentro: historia y memoria

Una de las fórmulas que Didi-Huberman emplea en su formidable, exhaustivo y repetitivo *La imagen superviviente*, su gran obra sobre las imágenes y los síntomas, para

³ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, 291-292.

⁴ *Ibíd.*, 99-101.

⁵ *Ibíd.*, 281.

⁶ «El síntoma –tal es su etimología– remite a lo que cae, no a lo que significa» (*Ibíd.*, 269).

⁷ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, 69.

tratar de definir el concepto de *Nachleben* que forjara el (psico)historiador del arte alemán Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) en los años 20, es la de «algo que persiste y da testimonio de algo desaparecido [...], pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial -cambio de estatus, cambio de significación—»⁸. Esa “persistencia” es, por un lado, recordatorio de algo pasado y, por otro, novedad absoluta; es por un lado un retorno de lo antiguo y por otro el olvido del mismo, que lo hace así aparecer como *nuevo*, porque «aquello de lo que se acuerdan las supervivencias no es el significado —que cambia en cada momento y en cada contexto, en cada relación de fuerzas en la que está incluido— sino el trazo significativo mismo»⁹.

El caso de estudio canónico para entender esto es el que Warburg plasmó en su proyecto *Mnemosyne* (desde 1924 hasta su muerte, en 1929): tableros con imágenes fotográficas ensambladas cuyo mosaico y asociación, el paso de una reproducción a otra —un deambular entre estatuas de la antigua Grecia, bajorrelieves romanos, pinturas renacentistas, zodiacos árabes, códices de horas medievales o elementos decorativos en petos de coraza o medallas— no pretendía sino «ser un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento»¹⁰. Retengamos este párrafo, que recuperaremos más adelante. La figura que reaparece a menudo en estos paneles es la de la famosa *ninfa*, de la que se describe su *paso* desde la antigüedad clásica, cuando se trataba de una Ménade, una danzarina, o una nereida, hasta las tablas piadosas del Quattrocento, en donde es recuperada como una sirvienta que porta una bandeja de frutas (panel 46): misma danza, mismo gesto, mismos drapeados al viento, mismo apasionado avanzar.

⁸ Didi-Huberman, 2002, 52.

⁹ *Ibíd.*, 163.

¹⁰ Warburg, A.: 1929, *Mnemosyne*, trad. cast., Chamorro, J., “Mnemosyne. Introducción”, en *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, 3.

Pero es la ninfa un motivo que también ocupa el lugar de, o mejor, es ocupado por el significado de la bruja (panel 41), de la Judith que en vez de un ánfora porta sobre su cabeza la de Holofernes (panel 47), y hasta de la Magdalena patética, que agita sus cabellos y sus vaporosas túnicas en la danza del dolor al pie de la cruz [figs. 2-4]. De esta última, motivo paradigmático del dogma del peso en el fiel de la gratitud escatológica, se dirá que encarna paradójicamente el *motto* del danzar precristiano, «el *Nachleben* del paganismo: impronta [...] y “primitividad”»¹¹. Con esto Didi-Huberman se enfrenta a la escuela warbugiana oficial de Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Ernst Gombrich y compañía, que promovió un estudio de las imágenes –también de arte– en clave de una expresión simbólica por rescatar excavando en la herencia legible en las formas, cuando la bien distinta pretensión de Warburg era comprender su valor intensamente gestual/expresivo conforme a su condición de síntoma. Lo que viene a decirnos el experimento *Mnemosyne* es que esa evidencia expresiva es lo único de que disponemos. El concepto de *Nachleben* implica que las polaridades no se resumen en la figura encarnada, no hay síntesis simbólica, no hay, simplificando este término, *Aufhebung* histórica, sino que la imagen es un espacio de formaciones (de-formaciones) en convivencia irresuelta. Una «formación de compromiso», una «psicomaquia», una tensión en acto que define, por cierto, a este producto impuro como objeto cultural¹².

De ahí que en *La imagen superviviente*, antes que hablar de símbolos, se acuda a hablar de *síntomas* que se revelan en las imágenes, un planteamiento que permite pasar de la forma como contorno a la forma como forma-ción, como «impronta de movimiento»¹³, como la huella de un dinamismo, de una sacudida que conmovió lo visto. Un movimiento cuyas repercusiones, como las desgarradas líneas de un sismógrafo, pueden percibirse si bien no se pueda experimentar ya la sacudida original

¹¹ Didi-Huberman, 2002, 240.

¹² *Ibíd.*, 167.

¹³ *Ibíd.*, 163.

(no estaría ni totalmente vivo ni totalmente muerto¹⁴ o, parafraseando a Richard Semon, mueren las excitaciones originales y sobreviven los engramas de esas sensaciones, donde “engrama” –*Engramm*– está por *Erinnerungsbild*, o sea, “imagen-recuerdo¹⁵).

Y es más, esos síntomas son tales en cuanto conllevan, de cara a la linealidad y coherencia históricas y a la historia de cronología consciente, una «desorientación temporal»¹⁶, unos sobresaltos que i(nte)rrumpen en la lógica de los acontecimientos y que resultan incomprensibles en la medida en que se desconoce su proveniencia. Son incodificables pero están ahí, forman parte de lo visto; hasta se puede decir que esas intrusiones atemporales, por el hecho de estar llenas de olvido, son producidas «por la materia misma de las memorias conscientes»¹⁷. Es porque interrumpen el curso de los acontecimientos, por lo que son ellas mismas acontecimientos, «el fenómeno de algo que no aparece con claridad»¹⁸. Algo, añadido, que irrumpe liberado de la experiencia, que produce un sobresalto aunque sea débilmente, aunque sea en negativo y deje a su espectador indiferente si bien la evidencia no lo merezca. Algo que introduce una desestabilización, que despierta afectos y asociaciones que aparecen injustificados, y cuya misma apariencia intrusa desvela que nada garantiza el por qué de su aparición.

Pero la pregunta de si es coherente aplicar la herramienta psicoanalítica a esa (oscura) disciplina llamada “historia del arte”, trazando un atlas de los síntomas de las memoria olvidada en las imágenes, solo tiene sentido si se adopta, de inicio, y Didi-Huberman lo hace, un concepto de imagen que esté abierto en sus implicaciones de sentido. Como el «conjunto de procesos tensos», o bien «el punto de encuentro

¹⁴ *Ibíd.*, 172.

¹⁵ *Ibíd.*, 217 (Cf. Semon, R. W.: 1904, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig, pp. 137-143).

¹⁶ *Ibíd.*, 58.

¹⁷ *Ibíd.*, 158.

¹⁸ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, 29.

dinámico de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas»¹⁹; una vulneración, una abertura del y en el tiempo²⁰.

En primer lugar, Didi-Huberman llama a esa cifra de inquietud localizada en la imagen (artística, pero no solo), «lo impensado, lo anacrónico»²¹. En segundo lugar, considera que la imagen, si es presente, es porque se trata de un artefacto atravesado y tejido por múltiples pasados y formas antiguas que retornan, si bien desplazadas, en los rasgos de las formas modernas así como ocurre con los síntomas, o lo que es una contra-rememoración²². Para que esto ocurra, en lo que parece ser una aplicación fiel del psicoanálisis freudiano, es necesario que cierta forma de la antigüedad haya desaparecido «en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba»; es decir, que no haya «sobrevivido «triunfalmente a la muerte de sus concurrentes», sino «sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte»²³. Como para Freud, para Didi-Huberman es fundamental contar con la noción de “represión”, entendida por ahora como la condición de la extrañeza, como el presupuesto para que se simultaneen en la imagen una apertura y un desgarró, que separa, dice, lo recordado de lo que se presenta como olvidado²⁴.

La represión aquí es aquella instancia exterior a la imagen artística pero intrínseca, a la vez, a su proceso histórico, que permite aventurar que la imagen está ante todo hecha de tiempo²⁵. La represión se ejerce desde la cultura y desde la historia hacia los propios productos culturales e históricos (el arte), haciendo, en un movimiento dialéctico, de la represión la historia misma que manejamos. Se puede hablar de una transición de la que

¹⁹ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, 26, 44.

²⁰ «La supervivencia tal y como la entiende Warburg no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe otro tiempo. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica» (Ibíd., 75-76).

²¹ Ibíd., 47.

²² Ibíd., 50.

²³ Ibíd., 59-60.

²⁴ Didi-Huberman, 1990, 205-206.

²⁵ Didi-Huberman, 2002, 35.

las imágenes son sus relámpagos petrificados²⁶ pero no estáticos, ya que en ellos se debaten el pasado figurativo y lo reprimido. El origen de una imagen, por lo tanto, es una complejidad imposible de rastrear, citas y fragmentos agolpados, difiriendo entre sí, conectándose en diferencia, perversos porque intrínsecamente desviados de una meta unívoca. Pero lo reprimido que retorna es también un compromiso entre eso pasado que fue sofocado y su nueva vida como artefacto del presente y, así, su propensión hacia un devenir. Por un lado esa porción de pasado se ve forzada a colonizar un objeto del presente para poder sobrevivir, tal vez sin llamar demasiado la atención, representándose en aquellos elementos menos relevantes, seguir los itinerarios de menor trascendencia o sometidos a menor presión por parte de la instancia histórica represora; un pasado que tiene éxito, entonces, en las costuras de la sociedad, en sus suburbios, como un culto antiguo profesado por pueblos sometidos que sobrevive allí donde es menos focalizado por el poder colonizador. Didi-Huberman localiza «en el mundo de la cultura temporalidades específicas, no naturales», como fósiles, en «los limbos todavía mal definidos de una “memoria colectiva”»²⁷: costumbres, gestos, dichos, folklore, artes decorativas, memorias involuntarias, tropiezos inconscientes, experiencias mínimas, evocaciones en singularidades, trozos, estilemas, figuraciones marginales...²⁸.

Por otro, esa fuerza represora que es la historia misma se ejerce de una peculiar manera. «[L]a forma llega casi a liberarse del contenido»²⁹, y el retorno se cumple descargado, descentrado, metamorfoseado, tiñendo la evidencia del *logos* de la historia con un anacronismo³⁰, un sinsentido³¹, una impureza, una hibridación³² y una

²⁶ *Ibíd.*, 187.

²⁷ *Ibíd.*, 59, 60.

²⁸ Haciendo gala, de pasada, de un evidente micromachismo, Didi-Huberman pone este ejemplo: «[...] cuando el ama de casa actual consulta el horóscopo, continúa manipulando los nombres de dioses en los que ya nadie cree» (*Ibíd.*, 76).

²⁹ *Ibíd.*, 76.

³⁰ *Ibíd.*, 77.

³¹ *Ibíd.*, 51.

³² *Ibíd.*, 78.

heterogeneidad³³ que es el retorno por efracción (el pasado que irrumpe)³⁴ de una crisis, un trauma histórico³⁵, que se manifiesta sin alterar el medio por el cual lo hace.

Los binomios actualidad-antigüedad, contenido-vaciamiento, memoria-olvido, presencia-ausencia marcarían ese conflicto que agita a las imágenes; una polaridad viva que no es una alternancia de opuestos, sino una unidad orgánica en disputa entre términos irreconciliables que no se sintetizan en la imagen presente sino que en ella se entrelazan. La relación entre lo reprimido y lo consentido, entre el arrojo orgiástico y la reflexión serena, o entre «fantasía vibrante y razón apaciguadora», es fácil que degenera en una confrontación instinto-raciocinio, pero debería verse, se nos aconseja, como la historización de los originarios «estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más horrible canibalismo»³⁶. Energías de mociones afectivas son transportadas por las imágenes³⁷, de ahí su ambivalencia: entre la magnitud de esas fuerzas y su habitación en formas de actualidad (devenidas ya) cotidianas, entre el pasado sin nombre y la historia; entre la evolución racional y la irrupción de lo *demónico*³⁸; entre prácticas espirituales canónicas medievales y el hiperrealismo de sus rasgos, y aún, de su gestualidad pática; *magia* y *lógica*; visceralidad y sublimación; los ídolos (*Götze*) y la abstracción matemática (*mathematische Abstraktion*).

Y, desde luego, la oposición tradicional entre alta cultura (las artes mayores, el saber académico, el estilo del clasicismo europeo) y baja (¿paganismo? superviviente en técnicas manufactureras, arte popular o remates decorativos). La distancia entre los polos, la oscilación de uno al otro, puede entonces «calificarse de acto fundacional de la

³³ *Ibíd.*, 122.

³⁴ *Ibíd.*, 152.

³⁵ *Ibíd.*, 147.

³⁶ Warburg, 1929, 3.

³⁷ Didi-Huberman, 2002, 163.

³⁸ *Ibíd.*, 165, citando a Warburg, A.: 1927, *Allgemeine Ideen*, Warburg Institute Archive, III, 102.1, Londres, p. 3.

civilización humana»³⁹: la imagen artística que vemos, insiste Didi-Huberman, exhibe una «dialéctica tensa»⁴⁰ entre el pasado y su manifestación actual, entre lo reprimido y su expresión, su éxito y su fracaso, el sinsentido actual y el sentido originario, su evidencia y su olvido, lo más lejano y lo absolutamente próximo, entre su devenir implacable y la estabilidad de su forma histórica, su muerte y su supervivencia. Y entre lo pulsional y lo cultural, la profundidad y la superficie: esta relación recíproca entre el orden simbólico y lo que lo desbarata, es lo que define las formas culturales.

O dicho aun de otro modo, el ser humano no olvida nada de su dolor originario pero lo transforma todo⁴¹. Las enseñanzas de Walter Benjamin sobre el aura y las de Friedrich Nietzsche sobre la profundidad trágica y la continua tensión infinito-finitud gozan aquí de poderosa presencia⁴². Pero es sobre todo Freud el autor que interviene decisivamente en la conformación de este panorama. Freud a través de Warburg, por supuesto. Porque el segundo se está refiriendo a las «impurezas en la historia» que marcan el camino para averiguar que «lo que sobrevive en la cultura es ante todo lo trágico», «lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido [...]; pero también lo más vivo [...], lo más próximo, lo más pulsional»⁴³.

¿Y cómo se percibe? Por medio de sus subrogados. Explica Didi-Huberman que en Freud los síntomas son la ambigüedad que encierra dos fuerzas desunidas, dos significaciones que se contradicen, lo rechazado con lo rechazante, lo explícito y lo

³⁹ Warburg, 1929, 4, 3.

⁴⁰ *Ibíd.*, 183.

⁴¹ *Ibíd.*, 142.

⁴² Cfr.: Benjamin, W.: 1936, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, trad. cast. J. Aguirre, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires, 15-58, 1989; Nietzsche, F.: 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, trad. cast. G. Cano, *El nacimiento de la tragedia*, Biblioteca nueva, Madrid, 2007.

⁴³ Didi-Huberman, 2002, 128, 136, 138.

desviante, la manifestación y su combate, o el acceso y su inaccesibilidad⁴⁴. Aplicado a Warburg, Didi-Huberman localiza en su proyecto un «modelo sintomático en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos [...], por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico»⁴⁵. Un modelo analítico para poder codificar en las imágenes modernas las supervivencias de otras épocas: una *Nachleben*, o vida póstuma. En contra de una ontología de la presencia, que afirmaría que, en función del presente el pasado es lo que *ya no es* y el futuro lo que *aún no es*, Didi-Huberman replicaría: el presente es un pasado que *aún es*, así como fluye un río subterráneo, y el futuro un devenir, un *seguir siendo*.

Lo que hay fuera: caída y estilo

Conforme a lo expuesto hasta ahora, el *proceso represivo* que rechaza, en esta oscilación simbolizante, a uno de los polos y hace ascender bañado en luz al otro, que conforma el canon y genera lo eyectado por una norma –lo genera eyectándolo, pero lo eyectado genera su norma– que es social, cultural y narrativa, no es una represión por las exigencias de la autoridad, pongamos, eclesiástica, que decidiría sobre los contenidos iconográficos apropiados a la ortodoxia. Pero tampoco sería, como defiende Didi-Huberman, el cambio diferencial entre lo recordado perecedero y lo olvidado inmortal (lo histórico y lo espiritual⁴⁶). Se referiría en cambio, definiendo, a las meras exigencias del devenir perceptible, de la necesaria plasmación *consciente* en imágenes (actuales) de algo que (ya) no tiene cabida o nunca la tuvo o no puede tenerla y que se puede reducir a la manifestación misma. Son las exigencias de esa su manifestación las

⁴⁴ *Ibíd.*, 270, 274.

⁴⁵ *Ibíd.*, 26.

⁴⁶ Didi-Huberman, 2002, 96.

que echan a perder, por definición, lo inexpresable; una vez ha sido dicho, la cifra de indecibilidad quedará como la bisagra estructural que ha habilitado lo expresado actual.

El balanceo (*Schwingung*) entre polaridades que conduce a la conformación de cada imagen, no une la expresión de la forma a la adopción de su significado histórico; no consiste en la adjudicación de un contenido a un continente, que pierde lo que fue y gana lo que es, que sería el primer estrato de esta dialéctica. Pero este balanceo tampoco debe concebirse como el gesto que hace que coexistan, de una manera irresuelta, dos polos opuestos, imbricando lo *a priori* desconectado con elementos apropiados; o que traza líneas de fuerza entre significantes heterogéneos, abriendo la escena a un valor simbólico que, no obstante, se halla minado por una desidentificación y un desconocimiento, intrínsecos a este montaje de diferencias, que es como entiende Didi-Huberman la armonía antitética del síntoma⁴⁷. Sostengo, más bien, que la expresión y su significado, la forma y el afecto a ella conectado, el trazo y la identidad nueva, conforman una unidad en el tiempo, única e irreversible porque irreversible es el tiempo histórico de su conformación. Si hay simultaneidad entre el trazo significativo y su sentido en una determinada contingencia es porque no habrá otra solución al final del análisis que la que irremediabilmente justifique hacia atrás sus determinaciones, produciendo efectos de verdad y pasado. Habría que hablar no de un paso del “trazo” a la “imagen”, como si un trozo en superficie convocara a un subterráneo fluir de sentidos, sino de la “aún no imagen” a la monumental “imagen”. Defino el pasado, y lo recuperaré más adelante, como *lo que aún no es*: el proceso por el cual la imagen indefectiblemente es, que no puede ser percibido hasta que no sea elaborado *a posteriori* en sus determinaciones, genealogías, influencias y contaminaciones.

⁴⁷ *Ibíd.*, 166.

La hegemonía de las imágenes es contingente, las formas se rellenan una y otra vez, pero su identidad nace absoluta en una ocasión que es única e irrepetible. Ese *paso a*, que reverbera en la imagen como la memoria de su propia posibilidad, es el único pasado del que realmente se puede hablar: el pasado pretérito, aquel que la historia localiza genealógicamente, tiene en cambio eficacia para contornear con una espesura de sentido la aparición de la imagen. El balanceo entre lo que aún-no-es y lo que es idéntico a sí mismo, es la operación que construye a la imagen como artefacto condenado por el tiempo: lo que más se parece a sí mismo en la singularidad de su advenimiento. Puntualizando a Didi-Huberman, no es que el olvido del pasado genere historia, sino que el olvido de cómo se fijó la historia en su verdad actual es lo que localiza el pasado como la partícula sobre la que se aúpan los símbolos y el lenguaje que gozan de validez presente. La memoria de la imagen, propongo, no es lo antiguo desmemoriado, sino una alusión al trabajo que encara ese aún no de la imagen en la imagen misma, o el tiempo, pensable *a posteriori*, del impacto de su instauración en tanto que irrupción irreversible e ineluctable en una contingencia determinada que ha consumido otras posibilidades: la memoria son las ocasiones fallidas, lo no dado para que se haya dado lo actual, como citaba más arriba de Didi-Huberman. Se trata de interrogarse sobre lo salvado y lo sumergido pero arriesgándose a llevar ese debate hasta una resolución en terapia, como veremos.

Didi-Huberman aceptaría en parte esta postura. Dice que el valor creativo de esta imagen-apertura reside en su capacidad para componer espacios en su desgarrarse; o en liberar una incesante proliferación de constelaciones de sentido, incesantes producciones visuales⁴⁸ de las que obtiene su necesidad y de las que «tendremos que aceptar el no conocer nunca la totalidad ni la clausura»; como «un síntoma, el nudo de

⁴⁸ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, 203.

encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido»⁴⁹. No es una apertura a las potenciales posibilidades de sentido, sino un esparcimiento de ese contenido; la sobredeterminación abre el síntoma. Es cierto, la verdad no está más allá de las formas sino en su manoseo, como manoseó Warburg cientos de fotografías en sus mosaicos de *Mnemosyne* con la esperanza de captar, trabajando sobre la *distancia* compositiva que cavila en torno a las formas, las relame, las gasta, la tensión del ya citado movimiento fundacional de la civilización humana. Pero la verdad tampoco está, como propone Didi-Huberman, diluida en la sobredeterminación y la diseminación del sentido, o en asumir la igualdad de las deducciones, de los sentidos y memorias que proliferan, lo cual obligaría a suspender – como la atención en la escucha analítica, añade– la interpretación⁵⁰.

Antes bien, ese manoseo *produce* imagen en la acomodación anamórfica de la superficie visual a la posición del sujeto en la particularidad de una contingencia histórica, conmoviendo determinaciones, memorias y ramificaciones que son únicas y singulares para esa imagen en esa concreta apertura. Su especificidad histórica dependerá, justamente, de los efectos de sentido, pasado y verdad que emanen en la concreción de esa coyuntura. Regresando a un párrafo citado y señalado más atrás como importante, leámos que el proyecto *Mnemosyne* era «un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento»⁵¹. Es una definición que bien puede servir para concretar el concepto psicoanalítico de *síntoma*, y aún más, de eso llamado *formación del inconsciente*. Porque, en efecto, se está manejando un inventario inconsciente no tanto de contenidos prístinos cuanto de modelos, esto es, ribetes, moldes, recursos ya vistos, oídos e interpretados, cuyo

⁴⁹ Didi-Huberman, 2002, 30.

⁵⁰ Didi-Huberman, 1990, 226.

⁵¹ Warburg, 1929, 3.

reensamblaje en la actualidad determina el estilo tanto de la imagen como del cuerpo-imagen del sujeto que los padece. Y con todo, definiendo, es una determinación que no somete a las formaciones presentes a una expresión, como si el peso de su antigüedad deformara la creta fresca del presente, sino que el presente mismo es elaborado (*bearbeitet*) hacia esas connotaciones, trozos y manierismos ya inventariados. Queda así el “determinismo” definido como la corriente de sentido hacia la que se deja vencer lo actual por su propio peso contingente, definiendo la serie asociativa inconsciente que se pondrá como causa de la imagen.

El inconsciente puede ser la *manera* en la que el sujeto que mira recorre las superficies conforme a determinados estilos, como el ojo que *ya ha visto* una Gigantomaquia en mediorrelieve recorriera la pared de roca de un acantilado reconociendo en ella formas nuevas. Las determinaciones solo se perciben a partir de un trabajo en superficie, por lo que, más bien, puede hablarse de una inercia gravitacional que facilita un decurso en cada circunstancia. Y, aun así, esos caminos de indolencia pueden ser muy elaborados, más costosos que los directos, como veremos en Freud, como un torrente que siempre cae a pesar de dibujar un complicado circuito, pero que sufre para remontar un humilde resalte.

Imagen y síntoma

El modo en el que Sigmund Freud estudia ciertos productos artísticos se basa en los mismos presupuestos hermenéuticos con los que analiza las formaciones sintomáticas de sus pacientes. Un caso paradigmático es su intento de análisis de la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel, de la Basílica de San Pietro in Vincoli de Roma (1515, retocada en 1542): Freud se fija en primer lugar en tramos en apariencia nimios pero que a él le han perturbado, por los que incluso se ha visto obligado en ocasiones a deslizarse fuera de la iglesia «a hurtadillas para salir de la semipenumbra de su

interior», un temor para el que no encuentra fácil explicación⁵². Uno de esos tramos no es «la mirada despreciativa y colérica del héroe»⁵³, sino, más bien, una zona inidentificable, casi indescriptible, el curioso rizo que la mano derecha del Moisés provoca en la barba, gesto forzado porque, mientras tanto, con el mismo brazo sostiene las tablas de la ley contra el costado del cuerpo [figs. 5-6].

Freud propone y desestima posibles teorías sobre a qué preciso instante del mito bíblico correspondería la imagen (el profeta reposa tras haberse entrevistado con Dios; o bien observa atónito cómo los hebreos idolatran al becerro labrado en oro; o bien está a punto de levantarse, quebrando las tablas, y descargar su ira contra los apóstatas, etc.), hasta que deduce que el momento arrebatado y colérico ante la actitud idólatra de su pueblo, que va a seguir al que vemos, el del Moisés sedente (que se continuarían como los fotogramas de una película), está aún contenido por el miedo cauto a romper las tablas de la ley, una pasión inhibida en su camino hacia la descarga en acción. La compleja anatomía de esta figura, así como su mímica, «se convierten en el medio de expresión corporal para el supremo logro psíquico asequible a un ser humano: sujetar su propia pasión en beneficio de una destinación a la que se ha consagrado, y subordinándose a ella»; de este modo, mediante una peculiaridad somática inclasificable, se ha podido introducir «en la figura de Moisés algo nuevo, sobrehumano»⁵⁴.

Y existe un factor contextual, solo insinuado en el texto, que determina que la cólera de Moisés, acorde al episodio bíblico, no podría armonizar con la naturaleza del monumento que iba a adornar, el sepulcro del Papa Julio II: una incongruencia que traduciría, además, en teoría, la proverbial animadversión que el artista sentía hacia el Papa. Una dialéctica abierta, un “montaje de las antítesis” entre mociones de impulso

⁵² Freud, S.: 1914c, *Der Moses des Michelangelo*, trad. cast. “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras...*, vol. XIII, 219.

⁵³ Íd.

⁵⁴ *Ibíd.*, 237-238

irresistiblemente superpuestas en su fórmula iconográfica; una con-figuración en la que elementos complejos y opuestos se agitan juntos, no sintetizados entre sí, pero inseparables, como defendería Didi-Huberman⁵⁵.

Pero si ese caprichoso tramo de piedra del Moisés –los rizos y las contorsiones en el mármol, ya los de las manos nervudas, ya los de la guirnalda dibujada por una barba imposiblemente sedosa– llamó la atención de Sigmund Freud fue, antes bien, porque no significaba nada; una especie de remolino innatural para el que su mirada no supo hallar ninguna explicación, le faltaron las palabras, e incluso se vio obligado a abandonar la escena, angustiado. La mejor explicación que encontró fue la de una contorsión de fuerzas que expresarían lo inexpresable divino. En el fondo es esta una deducción que, acertando, fracasa, pues ante semejante torsión volumétrica, tan exuberante que carece de significación, el doctor –quien además no confesará qué conexiones asociativas le despierta la estatua, ni por qué huye ante su mirada– no puede encontrar un sentido inmediato topándose con la mera ciega evidencia superficial. Afortunadamente, la extrañeza visual está sostenida (amparada) por el *corpus* bíblico y por la premisa simbólica del encuentro con la divinidad, que la justifican narrativamente. Un trasfondo teórico que el propio Didi-Huberman reconoce en otros casos, como el de la potencia visual en objetos como la Santa Faz, pero a los que decide articular con el acontecimiento que ellos mismos expresan, provocando un desgarró «sagrado», conmovedor, que atraviesa el aspecto de las cosas como una deformación⁵⁶.

Sin embargo, sostengo, la conmoción en la superficie de lo visto debe concebirse como el punto de partida para la estructuración de un camino de sentido; una caída de la significación las coordenadas y el *logos* –Freud queda sin palabras⁵⁷–, así como un miedo a la soledad, al enfrentamiento con algo de lo que no se puede especificar el por-

⁵⁵ Didi-Huberman, 2002, *L'image survivante...*, 181, 186.

⁵⁶ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, 42, 44.

⁵⁷ Es más, Freud publicaría este ensayo en *Imago* anónimamente.

qué del miedo que provoca y que le obliga a huir como si fuera un niño en la oscuridad. ¿Cómo se conjuga esto con la tesis freudiana, que no podemos descartar tan a la ligera, de que en lo visto se debaten diferentes determinaciones desde el pasado y un deseo que puja por manifestarse? Freud estructura su teoría conforme a un conflicto de fuerzas que no vemos y que se coagula en un producto de pura visualidad. Se habla de unas fuerzas internas, una de ellas de tendencia siempre constante hacia su manifestación mientras que otra se le opone: la segunda determina la porción que consigue manifestarse de la primero así como es el indicativo de lo que queda retenido.

Si para Didi-Huberman lo que interrumpe lo visto no es lo invisible, sino lo visual (eso sagrado, ese efecto inconsciente), por mi parte entiendo el *desgarro* en la imagen como su agitación no por el eco de las fuerzas que la alimentan, actuales y pretéritas (y aún menos es el molde preciso de lo que una vez tuvo sentido y que hoy recibe nuevas significaciones), sino lo que la estremece con la llama insuflada *durante* la atribución actual de sentido. Su “vida actual” es el punto tensional entre por un lado la identidad que ahora soporta, que la cubre hacia atrás, escribiendo sus causas y prospectándola hacia el futuro (la interpretación de los gestos del Moisés), y por otro su propia inauguración como la imagen de esa historia: entremedias, el impacto que produce en Freud es un intervalo sin identidad ni significado, un hiato átono, terrorífico porque carece de sentido, entendido como la estancia transicional hacia el mismo.

Supone esto una aceptación, como irremediables, de las formaciones del presente. Las narraciones y las determinaciones construidas en terapia tratan de responder a la pregunta por las condiciones de posibilidad de la imagen que ya ha irrumpido, como si de algún modo se interviniera en el proceso de su formación histórica en busca de la lógica de su simbolización, o el por qué de esos pasados y esas connotaciones ahí convocadas. Hay imagen en el momento preciso en el que Freud es arrebatado por el

Moisés porque se trata de un apabullante agujero de sentido, que es lo que inaugura el análisis y permite estructurar un tejido de alcance retroactivo, que no solo funda la determinación simbólica y narrativa de esa imagen, sino que obliga al sujeto Freud a interrogarse sobre su propio desconcierto. A este texto de 1914 le faltaría, así las cosas, una interpelación al Freud que se acongoja ante el rizo de mármol, o que se conforma con la adjudicación de un trasfondo de referencia, con el fin de restablecer su relación con su propia posibilidad de no haber huido, de haberse preguntado por otra actitud ante la estatua, o lo que es un enfrentamiento con su propio deseo.

No se debe tomar en cuenta esa perturbación, esa extrañeza, en referencia a la «economía de la duda» de la que habla Didi-Huberman, a saber: «cuanto más avanzamos en la observación del síntoma, menos vías encontramos para resolverlo. [...] el síntoma exige de mí la incertidumbre en lo que a mi saber de lo que veo o creo comprender respecta»⁵⁸. Antes bien, se trata de una sospecha que permitiría abrir un espacio de intervención que, primero, atiende al pasado sepultado, el cual, según el concepto de inconsciente freudiano, es descrito como lo que pervive paralelamente a la consciencia, que determina las formas del presente y que solo por medio de caminos marcados puede retornar a ella. En segundo lugar, entiende eso que perturba la consciencia del sujeto como lo que nunca accederá salvo en síntomas y otras formaciones que serían su traducción impropia. Al tratar de combinar la técnica psicoanalítica con la historia del arte parece asumirse que las imágenes conllevan, en su darse a ver, una alusión a eso ausente, que reclama interpretación. En la duración de ese proceso reductor al sentido es cuando la imagen se construye realmente, por lo que se hablará primero de la imagen y luego de la totalidad inasible, no susceptible de significado, de la superficie visual de la que la imagen sería una condensación puntual,

⁵⁸ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, 237.

como un órgano dolorido. En el proceso analítico –terapéutico– la imagen se afirma y se desintegra a un tiempo, se arroja hacia el pasado y se impone en el presente, y se expresa expresando siempre algo menos. Se puede abordar un análisis eficaz de las imágenes solo entendiéndolo como un rodeo en torno a las formas, una irresoluta tensión hacia un desenlace que está en el proceder mismo. Pero su éxito reside en tomar ese punto ciego, ese desgarró en la normatividad no solo como algo constitutivo de las imágenes, habilitando la instauración de una economía de la duda, sino como la oportunidad para una intervención externa que debe aprovecharlo como el hiato irrepetible para fijar una verdad y un significado en lo visto. Como veremos a lo largo de la obra de Freud, solo la sospecha y el desconcierto, a los que el acontecimiento de la irrupción inconsciente moviliza a causa de su falta de causas, pueden instituirse como el origen del contenido y la historia del advenimiento de la imagen.

Hay oportunidad de hacer análisis aceptando que el concepto “imagen” debe trascender el arte mismo y afectar a toda singularidad en la superficie visual a la que la presencia del sujeto haga tender hacia su propia mirada: esa orientación equivaldrá al cumplimiento de un deseo –no a la comprensión de qué es lo que se cumple–, producirá una huida o una satisfacción o, en definitiva, un efecto de verdad, en el escorzo único e inevitable en la que se da a ver como una anamorfosis, como un sol para un girasol, si fantaseáramos un campo de esas flores que al encarar la luz compusieran, negro sobre amarillo, una imagen de sentido. ¿Cuál es la diferencia entre una imagen y una imagen de arte, en función de esto? Podemos defender con prudencia que ninguna, desde el momento en que la revelación de toda imagen por parte de la mirada de un sujeto obedece a un proceso artístico, si se entiende por “arte” aquella intención desiderativa que un sujeto compone en la superficie visual del mundo esperando, mediante un efecto en escorzo, obtener algo que nunca y siempre encuentra.

2. LA IMAGEN DEL TRAUMA

[...] Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue.

JORGE LUIS BORGES, *La otra muerte*, 1949.

De cómo revivir el pasado gesticulando el olvido

Dibujando una suerte de círculo de vudú para invocar lo antiguo, se distinguen algunos pasos en la obra del primer Freud. Para empezar, el que tiene en cuenta dos memorias: la recordada y la elidida o, también, la efectiva y la intrusa desconocida; en segundo lugar dos sensaciones, de placer y de displacer, conjugadas por medio de una limitación recíproca entre una excitación a satisfacer y su evitación, y que comporta el siguiente binomio: el deseo y su frustración, o cómo el sujeto articula las exigencias de su interior en el contraste irresistible con las del mundo exterior en que se integra. La siguiente y fundamental dialéctica se daría entre lo abrupto de esa carga psíquica por satisfacer, mera descarga energética si se quiere, y su invasión en el universo de representaciones del sujeto. Por fin, la actualidad de eso que irrumpe sin contenido y sin tiempo entraría en colisión con la historización de su expresión lógica en el presente, y con ello su identificación en terapia, dejando un resto indeterminable que es lo que marca la condición intrínsecamente in-imaginable del inconsciente.

Atendiendo a las tesis de Freud, todo síntoma, sueño, formación sustitutiva, lapsus, repetición, ataque o delirio, así como las producciones artísticas, las ensoñaciones diurnas, las fantasías, las visiones, los devaneos del pensamiento normal incluso, pueden llegar a ser tratados como manifestaciones del inconsciente, una instancia que

es, por definición, una dialéctica viva. Sin embargo, ¿podemos defender esto a la luz de nuestros intereses aquí, es decir, conforme a un estudio de las condiciones de posibilidad de revelación de la imagen, como punto incongruente y ocasión para el sentido? ¿Podemos considerar los productos del inconsciente como “imágenes”?

Fruto de la observación de los casos clínicos de histéricas junto a Josef Breuer a finales del siglo XIX, los primeros trabajos de Freud localizan dos tipos de memoria, la recordada y, a la manera de un vector opuesto, la memoria desalojada de la consciencia del sujeto: esto implica una disociación psíquica que se pone como fundamento de la etiología de los fenómenos histéricos¹. Se distingue así un recuerdo efectivo, referible con palabras a un pasado identificable, y otro recuerdo intruso que, a pesar de su inadecuación al tejido de vivencias del paciente, «aun mucho tiempo después de su intrusión tiene que ser considerado como de eficacia presente»². Pero no solo: se distinguen también lo olvidado, inaccesible a su inmediata expresión, y lo que de ello, a pesar de todo, consigue hacerse presente si bien aun no bajo el imperio del conocimiento consciente. Los ataques histéricos pueden estar reproduciendo en la actualidad un hecho pasado pero carente de memoria, un recuerdo vaciado, una repetición alucinatoria de un hecho cuyo sentido efectivo no se posee porque, demasiado intenso y difícil de tramitar por la psique, fue silenciado.

En 1893, con motivo de un caso de parálisis histérica que inmoviliza un brazo como si de una lesión nerviosa se tratara, Freud escribe que

la concepción del brazo existe en el sustrato material, pero no es accesible para las asociaciones e impulsiones conscientes porque toda su afinidad

¹ Breuer, J., Freud, S.: 1893-1895, *Studien über Hysterie. Über den physischen Mechanismus hysterischer Phänomene: Vorläufige Mitteilung*, trad. cast. “Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar”, *Estudios sobre la histeria*, en *Obras...*, vol. II, 29-30.

² *Ibíd.*, 32.

asociativa, por así decir, está saturada en una asociación subconsciente con el recuerdo del suceso, del trauma, productor de esa parálisis³.

La parálisis está envuelta en una «asociación subconsciente provista de un gran valor afectivo, y se puede demostrar que el brazo se libera tan pronto como ese valor afectivo se borra»⁴. Tenemos aquí ya algunos elementos capitales: la reproducción (el retorno) de un acontecimiento del pasado que resulta desconocido en su actualidad y sin embargo, por esto mismo, su campo de acción se instala *a posteriori*. Además, se remarca el paso del trauma corporal, físico, alógico, a su elaboración psíquica, que parece reproducirlo pero defectuosamente, como si se hubieran cortado los nexos psíquicos entre el efecto y sus causas. Eso sí, no se dan noticias sobre el por-qué de ese salto, noción que más tarde se convertirá en el eje del pensamiento freudiano, a saber, la defensa psíquica como articulación de las condiciones de posibilidad de lo manifestado.

¿Debemos, entonces, ubicar el acontecimiento (solo) en su manifestación a destiempo? El ataque histérico carece de sentido (sin meta y sin objeto), pero de él se dice que representa una trama del pasado que se retorna rodeada del más profundo desconocimiento. Es algo desconcertante, des-conectado, que depende históricamente de un episodio análogo que funciona como determinante. Un *trauma*, «el accidente» que provoca el síndrome⁵, «toda vivencia que suscite los afectos penosos del horror, la angustia, la vergüenza, el dolor psíquico»⁶. Una impresión insimbolizable relacionada con el cuerpo o con una parte del mismo, una «sugestión verbal», o una «vivencia teñida de afecto» que para el sujeto tuvo la idoneidad determinadora así como la

³ Freud, S.: 1893a (1888-93), “Quelques considerations pour une etude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques”, trad. cast. “Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas”, en *Obras...*, vol. I, 208-209.

⁴ *Íd.*

⁵ Breuer., Freud, 1893-1895, *cit.*, 39.

⁶ *Ibíd.*, 31.

necesaria fuerza para incidir y dejar huella en la psique⁷. Surge la pregunta: ¿ese accidente se mantiene vivo desde el pasado, o bien es el accidente que acontece en el presente, la invasión misma del síndrome, la que convoca un pasado⁸?

Freud parece rondar este interrogante en sus primeros escritos cuando alega que, en la primera etapa de una histeria, la excitación displacentera que supondría el trauma – que debe ser, avisa, de naturaleza sexual y sufrida pasivamente en época infantil, que cuando adviene sobrepasa al yo–, es tan intensa («histeria de terror») que no se forma síntoma como medida de defensa, sino que, sencillamente, *aparece*: se le debe entonces «consentir una exteriorización de descarga», a menudo «una expresión hipertensa de la excitación»⁹. Pero, precisa, la enfermedad no adviene como reacción a aquel trauma primero, sino como reacción posterior (*nachträglich*), «en torno del recuerdo»¹⁰. En estos años se sostiene que si los enfermos «no disponen» de esos recuerdos¹¹ es porque el trauma, en el momento de su aparición originaria, no está acompañado de intensidad psíquica (emocional) alguna, la cual aparece, en cambio, en su revivificación posterior: «el histérico padece por la mayor parte de reminiscencias»¹².

La extrema violencia del impacto, lo exigente de su manifestación, en teoría mal gestionada por el paciente, cuya satisfacción «desinhibida» habría sido denegada o bien por agentes externos, o bien porque las circunstancias para ello eran hostiles, queda así enquistada. Si el trauma no pudo ser simbolizado y reducido a palabras (la *abreacción* que defiende Breuer¹³), solo le queda un intento de expresión figurada cuando encuentre

⁷ Freud, S.: 1896b, *Zur Ätiologie der Hysterie*, trad. cast. “La etiología de la histeria”, en *Obras...*, vol. III, 193. Luego descubrirá que esa vivencia puede haber sido algo totalmente inocuo, pero que es empleado como pieza para componer la imagen que objetiva la angustia.

⁸ La primera era la postura de Freud en 1896; al año siguiente tendría que desdecirse, empleando la célebre sentencia: «no creo en mi neurótica», que escribe en la llamada *Carta 69* a Wilhelm Fliess en 1897.

⁹ Freud, S.: 1896a, “Manuscrito K. Las neurosis de defensa”, en *Obras...*, vol. I, 268.

¹⁰ *Ibíd.*, 268-269.

¹¹ «Consciencia y memoria se excluyen entre sí», (*Ibíd.*, 275).

¹² Breuer, Freud, 1893-1895, 33.

¹³ *Ibíd.*, 34-35.

su oportunidad, tiempo después, al asociarse oportunamente con (en torno a) un hecho actual que estaría funcionando como un artefacto de memoria. Despertado así el recuerdo, tiene lugar una reacción desfasada que mezcla la contención que la ha mantenido silenciada hasta ese momento con el avasallamiento del yo por obra de la enfermedad: un *síntoma*. En él podrían ser identificadas las propiedades del trauma, propiedades inmensurables, como si «las representaciones devenidas patógenas se conservan tan frescas y con tanto vigor afectivo»¹⁴ como antaño.

Otro pensamiento dice que «una vivencia nueva [...] hace resonar a la vivencia patógena en virtud de su semejanza con ella»¹⁵. La actualidad del pasado del trauma en el síntoma parece clara, y la subsunción del primer término en el segundo resulta necesaria para hablar de una vivencia pretérita: solo a partir del síntoma puede objetivarse algo de lo que no podremos tener noticia no solo porque ya ocurrió, sino porque su misma naturaleza traumática lo vuelve insusceptible de representación. El trauma, históricamente ubicado en el pasado, temporalmente en cambio es el nudo de encuentro entre presente y pasado, entre memoria y olvido; es la irrupción de un paréntesis aislado de tiempo y por ello es el *tiempo* de su actuarse, de su hacerse síndrome –descriptible, descifrable, interpretable–. Porque el síntoma no es tanto la *forma* de un recuerdo cuanto la *formación* del mismo, o un recuerdo-en-formación; si el propio recuerdo es el trauma, y si el síntoma es recuerdo, ¿gesticula el síntoma sobre un vacío de intensidad intolerable?

En el volumen dedicado a los estudios de casos histéricos, el informe titulado “Anna O.” ofrece un ejemplo espectacular: la enferma experimenta dos estadios vitales, uno en el que ella se desenvuelve con normalidad y es consciente de habitar el escenario históricamente determinado de su presente, y otro en el que ella vive psíquicamente en

¹⁴ *Ibíd.*, 37.

¹⁵ *Ibíd.*, 42.

el pasado. La paciente alucina, en la habitación de su nueva casa, la disposición de la que ocupaba un año antes: cuando ella pretende salir se topa con la estufa, en la misma ubicación que la antigua puerta¹⁶. Los pormenores de su caso no interesan ahora; atendamos a que ella habría borrado de su memoria todo lo acontecido desde el día en que cayó enferma y fue recluida en la primera habitación un año atrás, y que en su estado histérico estaría expresando, en la modificación del material actual y efectivo, el contenido de antaño. Los objetos que maneja representan simultáneamente el pasado y el presente, o mejor, el pasado a través de su maleabilidad presente, incluso negando su presencia material, como con la estufa, y es que la enferma concretiza el presente y se lo hace habitable solo en cuanto puede ser vaciado como tal y pasar a albergar las connotaciones de algo supuestamente pretérito (un recuerdo, un relato, una invención referible al pasado¹⁷) que se reproduciría sin ser, empero, recordado conscientemente. En el salto del mapa pasado a la orografía presente se actúa el tiempo del trauma *versus* la historización, que en análisis se intentará reconducir a una cartografía de sus fuentes.

Respecto a otras formaciones del inconsciente¹⁸, leyendo el texto sobre la “desmemoria” cinco años posterior, se pone un ejemplo del que el propio Freud es el protagonista. Incapaz de recordar el apellido del pintor renacentista italiano Signorelli, le viene a la mente en su lugar el de otro pintor, Boltraffio. Sin entrar en la lectura detallada del análisis de los recorridos de memoria del doctor, nos confiesa que si en un primer momento le resultó imposible recuperar el primer nombre se debió al ejercicio de sofocación psíquica de un contenido de cierta relevancia del que, para Freud,

¹⁶ Es el caso llamado “Anna O.”, en Breuer, Freud, 1893-1895, 57.

¹⁷ Durante la cura ella relataba el hecho del pasado que habría motivado su acción actual, y sin embargo ese determinismo es puesto en duda, pues nadie era capaz de asegurar que los fenómenos atestiguados por los médicos tuvieran la génesis señalada por la paciente. Pero si bien no se podía descartar que en muchos casos se estuviera aludiendo a «un ocasionamiento que en verdad no existió» (Ibíd., 66-67), Breuer y Freud terminan por asumir que lo referido tiene que ser sin lugar a dudas real.

¹⁸ “Subconsciente” es un término que aparece en los primeros escritos de Freud, sobre todo los que se redactan en francés, abandonándolo poco después a favor de “Inconsciente” al no tratarse de un denominación tópica jerarquizada sino de una condición psíquica.

quedaba impregnado el nombre de Signorelli y que no debía aparecer. Ese contenido era sustituido por “Boltraffio”, cuya morfología consentía amalgamar una serie de otros términos ligados secretamente a ese contenido oculto¹⁹. Lo que no accede a la memoria pero de todas formas accede, aunque vaciado o, como en este caso, desfigurado, es un pensamiento, o «masas de pensamientos reprimidos» que «adhieren su capacidad afectiva a un síntoma cuyo contenido psíquico aparece a nuestro juicio como de todo punto inadecuado para semejante desprendimiento de afecto»²⁰.

Parecería que esta tensión entre el recuerdo y su olvido, entre la expresión y su inadecuación expresiva, encontraría un remanso en la formación “Boltraffio”, fruto del trabajo asociativo entre elementos y fragmentos de elementos tomados de otros terrenos de significación. Pero, tal vez, sea interesante sugerir, para futuras reflexiones, que la palabra “Boltraffio”, en su inadecuación con lo que se pretendía decir —“Boltraffio” como palabra-agujero—, es la que ha permitido desencadenar los circuitos asociativos que conducen al nudo que asola a un Freud incapaz de enfrentarse a esa misma inadecuación. Esa palabra es la objetivación de lo que no ha llegado a manifestarse en otra circunstancia: la pregunta por la causa de este fallo es lo que cristaliza a “Boltraffio”, clínicamente, como una formación sintomática e inaugura el trabajo en dirección a las posibilidades perdidas de haber dicho otra cosa, o lo que es su memoria. Esta es una lógica que guía numerosos trabajos del doctor: el encuentro entre una tensión de importancia sustantiva y otra que se esfuerza por oponérsele genera un producto de compromiso que permite conservar la impresión del recuerdo, su intensidad (no necesariamente dañina, que se puede redefinir como la invitación a intervenir en busca de un contenido), pero no su sentido ni los significantes contextuales que lo

¹⁹ Freud, S.: 1898, *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit*, trad. cast. “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”, en *Obras...*, vol. III, 282.

²⁰ *Ibíd.*, 287.

acompañaron en origen, así como en un paralelogramo de fuerzas dos tendencias promueven una tercera²¹.

Excitación y su olvido. Transcripciones

Se dice que lo que entra en conflicto en la génesis de la histeria es una representación inconciliable con las prolongaciones del yo en su vida social y relacional, que pone en marcha la defensa y provoca su represión, impidiéndole acceder a la consciencia o sometiéndolo a ciertas exigencias de expresión para poderlo tolerar. El síntoma se definiría entonces como el conflicto activo entre el afán defensivo y la representación penosa²², reproduciendo, en teoría, un elemento del pasado pero descargado de aquel sentido doloroso; un recuerdo que no sabe qué es lo que no quiere saber²³. ¿Cómo se verifica esa barrera psíquica si solo porque algo se manifiesta es por lo que podemos obtener la señal de la coartación de su manifestación?

Se asocia el olvido a la evitación de *displacer* por parte del yo, o mejor, el olvido es la manera de tramitar un determinado material, se defiende en 1896, tramitación que, de faltar, provocaría *displacer*. O, también, se trata de la transcripción de elementos vivenciados de antiguo (excitaciones) a significantes modernos que los hagan congruentes con el yo actual y que, si se resuelve de forma defectuosa, provoca *displacer*: «cada reescritura posterior inhibe a la anterior y desvía de ella el proceso excitatorio»²⁴. Si esa reescritura falta, la excitación es tramitada pero no mediante nuevos recursos, sino «según las leyes psicológicas que valían para el periodo anterior, y por los caminos de que entonces se disponía»²⁵, inválidos en la actualidad; ese desfase en la transcripción sentaría las bases de una neurosis. Esta es una versión de la teoría

²¹ Freud, S.: 1899b, *Über Deckerinnerungen*, trad. cast. “Sobre los recuerdos encubridores”, en *Obras...*, vol. III, 300-301.

²² Freud, S.: 1896b, “La etiología de la histeria”, cit., 209-212.

²³ Freud, 1898, “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”, cit., 287.

²⁴ Freud, 1896c, “Carta 52”, en *Obras...*, vol. I, 276.

²⁵ *Ibíd.*, 275.

freudiana que será profundamente modificada poco después, pues en ella prevalece no solo la influencia de la “catarsis” de Breuer –la descarga del afecto por el lenguaje para suprimir sus efectos patológicos–, sino también la idea de que las impresiones de índole sexual recibidas durante la infancia no son comprendidas sino solo más tarde, tras la pubertad, cuando el individuo ya ha madurado sexualmente, factor que explicaría la brecha entre la indiferencia ante el suceso efectivamente ocurrido y la mayor intensidad psíquica de su recuerdo²⁶. De todos modos, en esta carta temprana, Freud propone una serie de conceptos fundamentales: a pesar de que hablar de transcripciones implica la constancia de un mensaje mientras que lo que cambia es solo la propiedad de la caligrafía, se puede evidenciar el énfasis puesto en la sustancialidad del gesto que transcribe, el intervalo que arbitra de una representación a otra, la interrumpe o dificulta, o que gestiona, en fin, el acceso a la representación.

Al hablar de transcripciones se está jugando en el bies entre la representación y su imposibilidad, y sin embargo siempre parece ser posible. Porque las neurosis, se dice aquí, no son la negación de la transcripción como tal, sino su defecto: sabremos que ha fallado porque en el producto final sobrevivirán elementos pretéritos, un «anacronismo», del mismo modo que «en cierta provincia regirán todavía unos fueros», unos «relictos»²⁷. Es más, «la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos»²⁸. Esta frase, que más parece de Didi-Huberman, y la mención a los anacronismos, nos permite desembocar en esta otra cita: «el recuerdo se comporta en tal caso como algo actual»²⁹. La monstruosidad de un síntoma se debe a que algo antiguo –insistiendo siempre en su condición sexual– se

²⁶ Será con el descubrimiento de la sexualidad infantil que esta teoría de las transcripciones pierda eficacia, y el trabajo del doctor se orientará, más bien, a considerar cómo se tramitan las pulsiones sexuales, siendo sus caminos de elaboración los determinantes de las neurosis.

²⁷ Freud, 1896c, 275.

²⁸ *Ibíd.*, 274.

²⁹ *Ibíd.*, 276.

aparece en las vestiduras de algo moderno verificándose un desencaje. Por ejemplo, se dice que «tienen ataques de sueño aquellos enfermos a quienes se les aportó algo sexual estando ellos dormidos; se vuelven a dormir para vivenciar lo mismo, y a menudo provocan con ello el desmayo histérico»³⁰. Lo interesante aquí es que hay una mímica átona, insignificante, fuera-del-tiempo, cuya plasticidad permite al analista diferenciar un intangible, indemostrable, ilocalizable momento histórico. Esto es porque los recuerdos, para enlazarse con otras escenas o fragmentos y conformar el síntoma, deben de ser a la fuerza inconscientes, como inconscientes son sus lazos asociativos³¹. Quedémonos con este matiz superficial, con que un intervalo entre significantes, el original y su transcripción, es hecho equivalente a uno entre tiempos, y que el síntoma gesticula la materialidad de ese intervalo: caída en el desmayo como literalidad de la referencia deseada a una posibilidad de escena sexual durante el dormir.

Luego lo que el acontecimiento-síntoma actualiza es su propia actualidad paradójica, pues todas sus ramificaciones intervienen en un punto de eficacia presente a pesar de su proveniencia mezclada. Se puede formular que, de haber una dialéctica entre la memoria del pasado y su manifestación actual, se debería estructurar como una suerte de enfoque perspectivo, singular e irrepetible, que, como el punto de vista único desde la Tierra sobre el conjunto de estrellas de una figura del zodiaco, es lo que nos permite hablar de una constelación de memorias en la actuación de su olvido. Desde un punto de vista cronológico, que acepto tácticamente aquí, son las vivencias de distintos periodos de la historia individual, incluso recientes, las que determinan los síntomas (histéricos, en este caso), pero se trata de una determinación accidental que «produce la reacción histérica» al haber «despertado y otorgado vigencia a los recuerdos de muchas otras

³⁰ *Ibíd.*, 280.

³¹ Freud, 1896b, “La etiología de la histeria”, *cit.*, 212.

mortificaciones»³². O lo que, en otro lugar, llamará «toda una historia de padecimiento»³³. Un desencadenante actual introduce la trama de los desencadenantes de otras épocas cuya confluencia significa a ese punto como un síntoma, como una superposición de planos que, tal vez, enfocados desde otro punto de vista, no darían con esa imagen concreta. Freud habla desde el presente del síntoma en todo momento, consciente de que es lo único que puede manejar, cuando dice cosas como que es una «representación cuyo realce es el efecto conjugado de varios factores, que es evocada simultáneamente desde diversos lados»³⁴. ¿Hace cubismo, el doctor?

Lo que entra en diálogo es una simultaneidad primera entre contenidos heterogéneos y una segunda entre el mosaico de esos pasados y su condensación en el punto actual. Como si, a la inversa, fuera la coyuntura actual la que pusiera la posibilidad de aludir a una multiplicidad de pasados disponiendo ocasiones de entrelazamientos y ramificaciones. Tenemos una dialéctica temporal entre el hacerse presente del síntoma, independientemente de su contenido, o el síntoma como cuerpo, y la alusión histórica a una catarata asociativa de representaciones y pasados heterogéneos, o el síntoma como historia, un trasfondo que, llegando más tarde, alcanza retroactivamente al síntoma-cuerpo poniéndose como su causa, objetivándolo solo de este modo para la consciencia.

Descarga y memoria

El sistema freudiano se articula en torno a un binomio fundamental, el de placer/displacer, o la tendencia habitual del sujeto como organismo a satisfacer sus

³² *Ibíd.*, 215.

³³ Freud, S.: 1893b, “Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene” trad. cast. “Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos”, en *Obras...*, vol. III, 32. El acontecimiento pasado no está solo, y puede haber «transiciones» que parecen necesarias para la reproducción final (la acción conjugada de, por ejemplo, dos escenas del pasado generara una sola: «la primera proporciona la fuerza traumática por el terror, y la otra, por su contenido, el efecto determinador»). «Ningún síntoma histérico puede surgir de una vivencia real sola, sino que todas las veces el recuerdo de vivencias anteriores, despertado por vía asociativa, coopera en la causación del síntoma»; y «[u]n síntoma histérico solo puede nacer con la colaboración de recuerdos» (Freud, 1896b, 196, 201).

³⁴ Freud, 1896b, 214.

demandas de placer más allá de todo interés por la procreación o el alimento, y a evitar, zafarse de y combatir el displacer. También es explicado como la oscilación entre un polo sensitivo, que organiza la recepción de un estímulo (percepción), y las variantes de otro de descarga (motilidad). El despliegue completo de esta teoría, la llamada “primera tópica”, primer esquema del aparato pulsional, aparece ya planteado en el *Proyecto de psicología* de 1895 y un año después en la carta de 1896³⁵, pero es afinada en *La interpretación de los sueños* (1899-1900). Muy someramente, se nos dice que las impresiones sensoriales que recibimos deben atravesar el sistema perceptivo, carente de memoria, para que puedan dejar una transformación permanente en nuestra psique, como la luz del sol que, solo tras el tiempo o la intensidad adecuadas, hiere en una marca indeleble, y que Freud llamará “huella mnémica” (*Erinnerungsspur*), cuya función es la memoria³⁶.

Se emplea aquí una ficción explicativa: el sistema psíquico sería una suerte de receptáculo de sensaciones que por sí mismas no quedan registradas, sobreviviendo solo si son transformadas por medio de su asociación a elementos duraderos, las huellas mnémicas, posadas por estratos como las lentes de un telescopio³⁷. En los estratos más exteriores y cercanos al aparato perceptivo, una *asociación* conectaría entre sí las percepciones en la memoria si el aparato perceptivo las recibió simultáneamente en el tiempo. Mientras, en los estratos más alejados, las asociaciones entre las huellas mnémicas se cumplen conforme a la facilidad de propagación de la excitación, para gastar la menor energía posible en la conservación y puesta en marcha de la función memoria, transitando entre elementos que presenten cierta contigüidad, por acomodación, relaciones de semejanza³⁸, etc.

³⁵ Freud, 1896c, 274-280.

³⁶ Freud, 1899-1900, *La interpretación de los sueños*, vol. V, cit., 531.

³⁷ *Ibíd.*, 530.

³⁸ *Ibíd.*, 532.

Los recuerdos así registrados son inconscientes, y sus efectos se desarrollan en el estado inconsciente. La sensación originariamente recibida se prolonga y puede almacenarse en una cadena sin tiempo solo por medio de otro estrato más reciente, que a su vez puede adquirir relevancia si recibe, por un lado, la intensidad excesiva de esa carga desde el pasado y, por otro, víctima de su propio juego, será recordado si es asociado aun a otros elementos: cada percepción recordada tiene de alguna manera que depender de otra/s percepción/es fijadas en una interconexión de ida y vuelta. Se podría considerar esta lógica a la inversa, similar a un palimpsesto en donde la marca más nueva –más superficial– ve facilitado no su contenido, pero sí su trazo, gracias a los modos de otras marcas pertenecientes a otros tiempos, aprovechando las depresiones ya sin tinta de los contornos precedentes. Este encadenamiento se internaría hasta dar con las presuntas huellas mnémicas primordiales, las de la primera infancia –que son las que, por cierto, fundan el carácter³⁹–, incapaces de acceder a la consciencia. Los recuerdos que en cambio acceden de manera no patológica, debido a las transferencias y disoluciones en la secuencia de huellas mnémicas, apenas presentan una cualidad sensible, como si fuera algo no compatible con el valor “memoria”⁴⁰. Esto es, en la “normalidad” no patológica, es como si el factor sensorial se diluyera en la ramificación de su referencialidad y asociación, si bien, en verdad, esto implica que ese recuerdo que accede a la consciencia nada tiene que ver con el contexto que lo enmarcó, con su especificidad histórica, y su aparición podría considerarse solo a nivel formal.

Freud estructura este aparato psíquico de recepción-memoria-descarga según una serie de sistemas fundamentales, de autoridad solo táctica, para tantear la fenomenología de un inconsciente por definición nunca aprehensible. Se pregunta: ¿qué peligro puede albergar una excitación por aliviar? Es el peligro detectado por una

³⁹ *Ibíd.*, 533.

⁴⁰ *Íd.*

instancia censuradora, para la cual un placer anhelado por el sujeto podría dispensar solo displacer en su relación y adaptación al entorno. Freud lo postula en función de volúmenes de energía de excitación que en el sistema inconsciente (*Icc.*) siempre consiguen desplazarse, nunca son coartados, y por eso siempre habitan en el placer; son los denominados procesos primarios, que buscan descargar la energía psíquica estimulada por el camino que exija menos esfuerzo. Son la fuerza impulsora de sueños y otras formaciones cuando consiguen pasar al sistema preconscious (*Prcc.*), asociándose a ideas secundarias en él almacenadas incluso del día anterior, las cuales son siempre susceptibles de consciencia al estar compuestas por los signos mnémicos del idioma (palabras, imágenes visuales, impresiones acústicas, gestuales). La instancia consciencia (*Cc.*), en estos primeros años, se identifica con la vida activa y en vigilia del sujeto, de la que puede dar cuenta. El *Icc.* solo podrá ser conceptualizado, realmente, como oposición a lo que es *Cc.*; ubicado entre ambos, el *Prcc.* tiene «las llaves de la motilidad voluntaria»⁴¹. La *censura* se colocaría, conforme a esta primera tópica, entre el *Icc.* y el *Prcc.-Cc.*, controlando y condicionando aquello que de forma habitual puede hacerse consciente. Con éxito parcial, ya que lo que accede es un producto combinado que da al *Icc.* un medio de descargar la excitación, y al *Prcc.* la posibilidad de dominarla.

Lo que Freud esboza aquí es que todo retorno patológico de un recuerdo en la histeria –todo síntoma– está atravesado por su propia negación como fragmento del pasado, por lo que la verdadera cualidad de lo que retorna es que nada garantiza que haya realmente acontecido, nada demuestra su facticidad y solo se dispone de su poder de impresión, la forma de su impacto, desconectada de un contenido reconocible, por lo que, técnicamente, no se puede distinguir de un no-pasado, de una ficción. Simplemente

⁴¹ *Ibíd.*, 534.

algo irrumpe: bien puede ser algo estrictamente actual, o algo impregnado de un pasado tan camuflado que solo se puede hablar de ello como de algo estrictamente actual.

Hipótesis: ¿hay imagen del trauma?

En el *Proyecto de psicología* Freud dice, respecto a los casos histéricos, que hubo en el origen una vivencia desencadenante a la que llama B+A, donde B es el elemento apto para operar un efecto permanente en el sujeto (por ejemplo una representación que justifica el llanto en el paciente), y A una circunstancia colateral que la acompañó en su tiempo. En el recuerdo del enfermo, en cambio, se ha plasmado A reprimiendo a B, de ahí el desencaje: «A se acompaña de unas consecuencias para las que no parece digna, que no le corresponden»⁴². A será lo que aparezca en el síntoma como tensión que provoca llanto, por ejemplo, y B aquello por desvelar en análisis. Pero a B solo se lo hallará en A, como si fuera una de esas imágenes que esconden otra imagen, localizable enfocando y forzando fragmentos de la superficie distintos de los que permiten identificar a la primera. Pero Freud no lo plantea en estos términos, y en cambio habla del *símbolo*, lo que es A para B, de una circunstancia penosa de tipo sexual en la infancia que sigue viva aunque silenciada, un símbolo que «ha sustituido por completo a la *cosa del mundo*»⁴³. La resistencia a que B se manifieste en la realidad efectiva del individuo hará que A retorne compulsivamente: la «medida de la *compulsión*» de A es el resultado de la fuerza originaria de B en su oposición por A⁴⁴.

Tenemos de nuevo aquí el conflicto entre intensidades psíquicas del que vemos solo su producto híbrido: no se puede evitar que la representación reprimida aflore, pero lo hará siempre (en la histeria) por medio de la formación de símbolo, que es la

⁴² Freud, S.: 1895e, *Entwurf einer Psychologie*, trad. cast. *Proyecto de psicología*, en *Obras...*, vol. I, 396.

⁴³ *Ibíd.*, 396-397.

⁴⁴ *Ibíd.*, 398.

simultaneidad entre lo reprimido y su sustituto⁴⁵. Freud introduce al respecto un estudio que se ha vuelto canónico: es el conocido “caso Emma”, en el que a una joven paciente le resulta inexplicablemente angustiante el entrar sola en una tienda. Como posible causa aduce ella un episodio ocurrido cuando tenía 12 años, cuando dos empleados de un establecimiento, uno de los cuales, recuerda, le atrajo sexualmente, se rieron de su vestido, ante lo que huyó aterrorizada. Pero durante el análisis se descubre otro recuerdo, con 8 años esta vez, según el cual ella entró en una pastelería y el dueño, soltando una risa, le pellizcó los genitales a través del vestido; pese a ello, la niña volvió aún una segunda vez, cosa que luego se reprocharía, como si hubiese querido provocar de nuevo el mismo episodio.

De este caso Freud deduce que una intensidad sexual no habría aflorado cuando la habría correspondido, y por lo tanto no se habría anudado al significante adecuado, regresando en cambio, ya inconsciente, reflatada en la sensación provocada en un periodo que le es impropio y derivada en angustia⁴⁶. Lo que sí ha accedido a la consciencia es, en cambio, su representante simbólico, el “vestido”, puesto erróneamente –en el recuerdo de los 12 años– como el desencadenante tanto de la risa de los tenderos como de la sensación sexual, con lo que “vestido” ahora subroga a todo el complejo determinante⁴⁷. O dicho aún de otro modo: a la consciencia no accede el eslabón sustancial (el ataque sexual del pastelero) sino otro, inocuo, que hace las veces de símbolo (el vestido como *proton pseudos*). Es porque el trauma adquiere sentido anacrónicamente, por lo que se puede decir que un recuerdo «solo con efecto retardado (*nachträglich*) ha devenido trauma»⁴⁸.

⁴⁵ Ibid., 399.

⁴⁶ Ibid., 400-401.

⁴⁷ Ibid., 402.

⁴⁸ Ibid., 403.

Este famoso ejemplo confirmaría que el trauma siempre es algo actual. Freud esgrime que el displacer proviene de una huella mnémica y no de una percepción reciente, y por eso el yo se ve sorprendido por un proceso inconsciente al que no sabe discernir como no real⁴⁹. Pero también admite que, ante una fuerte excitación en el presente, «la antigüedad» del uso de ciertas vías prevalece sobre una tramitación nueva, fenómeno que denomina «facilitación»⁵⁰. Como si la energía psíquica impulsada por la vivencia excitatoria actual «fuera proclive a la descarga por los caminos de decurso en parte pre-facilitados»⁵¹. Cuando esto ocurre, el olvido de los caminos posibles en favor de los antiguos hace que desaparezca «la selección, la adecuación al fin y la lógica del decurso»: la irrupción del afecto, así, determina un obrar que se asemeja al de los procesos primarios desinhibidos que tienen lugar en el *Icc*.⁵². Es más, cuanto más intensa sea la excitación, más será olvidado el explorar caminos nuevos para su solución, y más se acudirá inconscientemente a senderos ya recorridos. Parece que lo pasado no es lo que retorna en el acontecimiento actual, sino que éste —la sensación inexplicable al entrar sola en una tienda— solo puede resolverse, patológicamente, reconduciéndolo según antiguas rodadas.

¿Cómo intervienen los sucesos del pasado? ¿Condicionan el presente? ¿O se denomina pasado al modo, precisamente, en el que intervenir en lo puramente actual? Según esto, el displacer traumático sería siempre actual solo que soportado retroactivamente por un tejido, una «constelación psíquica»⁵³ de índole simbólico. Y aún: porque el símbolo es lo que le permite al doctor establecer una genealogía que se remonta hasta la representación primordial, desenhebrando premisas falsas como la del

⁴⁹ *Ibíd.*, 406.

⁵⁰ Tarea del yo será prevenir nuevas irrupciones afectivas y «rebajar las antiguas facilitaciones de afecto» mediante el aporte de cantidades de energía para canalizar el «decurso que parte de la percepción» nueva (*Ibíd.*, 405).

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibíd.*, 400.

vestido, es por lo que debemos pensar que el trauma actual adquiere sustancialidad en el salto desde el representante actual a su alusión al supuesto representado original. Podemos reducirlo: el trauma es la tierra de nadie, el hiato sin cualidad, condición ni adecuación a fines, que articula la relación simbólica entre la heterogeneidad de términos y de tiempos y su pretendida unidad subrogante actual.

La atención, dice Freud, se dirigiría entonces no hacia la esencia del acontecimiento pasado, sino hacia su representante, que «por una parte pertenece al yo consciente y, por la otra, constituye un fragmento no desfigurado del recuerdo traumático»: el sustituto simbólico tendría su fundamento en la concatenación de una serie de significantes simultáneos a su advenimiento, por ejemplo una «expresión motora», que en sí misma, en la inmanencia de su acontecer, «pasa a ser la representación-frontera y el primer símbolo de lo reprimido»⁵⁴. Si de lo que ha sido descartado de acceder a la consciencia se tiene noticia solo gracias a su conexión simbólica con otros elementos, que equivale a la defensa psíquica contra ello, que lo deforma, diluye, fragmenta y, es más, la misma deformación inmediata, con los elementos superficiales a mano, simboliza eso inexpresable, entonces cuanta más defensa, mayor fertilidad de simbolización, como la maraña de zarzas que protege el castillo de la bella durmiente. Y mayor proximidad de lo olvidado, ya que en el lazo íntimo del simbolizar se encarna lo simbolizado o, dicho defectuosamente, el trauma se hallará más cerca de la consciencia y del tiempo cuantificable precisamente por ser actuado impropriamente en esa composición material, singular e irreversible, unívoca, actual y suturante, de toda puesta en juego simbólica. Porque solo en esa aglomeración superficial de gestos, palabras y objetos se puede decir la sustancialidad del indecible episodio angustiante: las dialécticas pasado/presente, displacer/placer encuentran ahora una prolongación en la dialéctica superficie/imagen.

⁵⁴ Freud, 1896a, “Manuscrito K”, cit., 269.

3. DESEAR EN SUPERFICIE

Logro y defecto. Morfología del deseo I

Hay un paisaje de Degas de 1892 [fig. 07] en el que las colinas que se agolpan frente a una costa indefinida forman extrañas protuberancias cubiertas por un fino verdor vaporoso; su composición errática y la aplicación pastosa del color son capaces de despertar el rechazo del espectador, que lo llegaría a tildar incluso de mal cuadro. En verdad, el paisaje está cubriendo un cuerpo femenino desnudo y postrado, pintado con anterioridad, cuyas voluptuosidades se llegan a percibir en cierta forma antes que el propio paisaje, y sin embargo por él se niegan. Es, así, un camuflaje torpe, que entorpece el cuadro efectivo en toda su etimología (*turpis*, deshonroso, desagradable): solo hay disfraz, y el disfraz es lo impúdico. La tarea interpretativa debe trabajar con la estricta superficialidad de las cosas vistas, calibrando la tendencia (volumétrica, claroscuro, orográfica) de eso visto hacia campos de significación relevantes para el sujeto vidente: de no formar así la identidad de lo visto, ese paisaje será por siempre un borrón inclasificable, un desamparo figurativo o, mejor, algo salvajemente *superficial*.

¿Para los ojos de quién debe ese cuerpo desnudo verse ocultado? De la querella entre el impulso por satisfacer/descargar y su denegación, o entre la imposibilidad de revelación de las posibles dinámicas previas y su expresión en el presente, se produce un producto compromisorio. Lo que se ha plasmado en ese lienzo no son dos entidades definidas y entrelazadas, sino la actualidad de la querella misma. Si se espera continuar en terapia el tratamiento de un compuesto semejante, su posibilidad de imagen quedará determinada por su propia maleabilidad, por su capacidad para construir

proyectivamente, en la contingencia de su revelación ante quien mira, un contenido de sentido y una función de referencialidad.

Este ejemplo sirve para entender que las ambivalencias evidencia/ocultación y placer/displacer que conviven en el síntoma implican un nivel ulterior, el de la dialéctica entre el placer no obtenido y aquello que, impidiéndoselo, le permite sortear el displacer erigiendo una posibilidad otra de placer, de otro placer, que será pleno en la medida en que será el único posible. El razonamiento que explica la realización de deseos, tanto en los procesos oníricos como en los síntomas psiconeuróticos¹, sería el siguiente: la acumulación de excitación proveniente de un deseo-necesidad infantil reprimido provoca displacer, por lo que el aparato psíquico, intentando quedar libre de todo estímulo –siendo los primeros los relativos a las grandes necesidades físicas–, buscaría aquellas experiencias de satisfacción que los suprimieran².

La huella de excitación de la necesidad de alimento, por ejemplo, se asociaría a la «imagen mnémica»³, metáfora visual del objeto “pecho materno”, cuya percepción habría provocado originariamente tal necesidad: cada vez que se buscara saciar el hambre, la psique cargaría de nuevo de atención la imagen almacenada de aquella percepción efectuándose una regresión a la misma para placar el estímulo. Se describe así el mecanismo primigenio del desear (un «modo de trabajo *primario*»⁴), que nacería del enlace entre el recuerdo de esa satisfacción y la imagen del medio que lo hizo posible: es la llamada identidad de percepción⁵, que hace las veces del objeto real y que culmina el desear con una alucinación⁶. Se parte de una metáfora para alcanzar otra.

¹ Freud, 1896b, “La etiología de la histeria”, *cit.*, 200.

² Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. V, 557.

³ *Íd.*

⁴ *Ibíd.*, 559.

⁵ *Ibíd.*, 558. El psiquismo puede responder a la excitación con una «metáfora de la acción, una imagen, un pensamiento o una palabra que representan a la acción y no por la acción concreta que habría permitido la descarga total de la energía», en Nasio, J. D.: 1994, *Le plaisir de lire Freud*, trad. cast., Agoff, I., *El placer de leer a Freud*, Gedisa, Barcelona, 1999, 29.

⁶ Freud, 1899-1900, 558.

Salvemos de estas hipótesis dos nociones interesantes: que la imagen-del-deseo es una identidad que se repite, y que, como identidad, posee un fin y un objeto y, con ello, un tiempo determinado para su instauración, que es el que acalla circunstancialmente la necesidad. Pero, se añade, como ese estado alucinatorio, por su propia naturaleza, no puede ser mantenido perpetuamente –no puede competir, dicho de otra manera, con la efectividad psíquica de una percepción en el mundo sensorial exterior–, tiene lugar un segundo movimiento. Ahora se detiene la regresión hacia la imagen mnémica y se dirige la carga del recuerdo de la satisfacción primordial hacia un objeto o una escena secundaria, o lo que es el establecimiento de una identidad perceptiva en la realidad objetiva, a la que adapta conforme a fines; un rodeo para el cumplimiento de deseo al que la experiencia obliga⁷.

El objeto realmente aferrado es mucho más que él mismo, o es mucho menos, pues en su esencia solo *es* en la medida en que está preñado de la carga de satisfacción no objetiva que el cuerpo del sujeto le proyecta. Se apuntaría aquí a «un medio para alcanzar, desde la situación perceptiva dada, real, la situación perceptiva deseada»⁸; o que, ante la emergencia de una oleada de excitación necesitada de descarga (una investidura psíquica), la percepción real y actual de un objeto «no coincida con la imagen-recuerdo deseada», y se deba, en la primera, discernir «un camino hacia» la segunda⁹. El deseo parece gozar de un cierto poder de manipulación de los objetos del mundo: son estilizaciones de la superficie vista que *hacen imagen* al satisfacer el deseo de percepción. Serán imagen solo cuando se las considere poseedoras de un objeto, un fin y una presencia plástica proyectada desde el halo del deseo del cuerpo afanoso, en una alusión inconsciente a un archivo de modos y decantaciones.

⁷ Freud, 1895e, *Proyecto de psicología*, cit., 374, y Freud, 1899-1900, 558.

⁸ *Ibíd.*, 377.

⁹ *Ibíd.*, 376.

Esto se reforzará años después, en 1911: el conflicto deseo satisfecho/deseo frustrado solo puede establecerse originando a su vez el conflicto yo/externo, o deseos del yo/barrera objetiva. Si una de las características de los síntomas neuróticos es que mediante ellos el enfermo se extraña de una realidad efectiva a la que encuentra insoportable, tenemos entonces dos organizaciones de satisfacción: la que alucina la satisfacción de una necesidad real por medio de una representación delirante (un sueño), y la que obliga a buscar en el mundo exterior algo semejante, ya no tan saciante, incluso ligeramente desagradable, pero por lo menos factible, más seguro y duradero¹⁰.

Y parece que el rodeo es inevitable, porque los procesos del *Icc*. carecen por definición «de toda cualidad psíquica» y son incapaces de ser «objeto de la consciencia»¹¹, por lo que su única cualidad perceptible serán las excitaciones placientes y displacientes que emergen a consecuencia de las transformaciones de energía de su interior. La moción deseante se manifestará solo si se transfiere a representaciones secundarias que habitan el *Prcc*. —que, recordemos, son restos mnémicos de lenguaje— luego en vez de irrumpir en toda su fiereza energética, es dirigida a las relaciones entre impresiones de objeto (mnémicas) y a adquirir nuevas realidades perceptibles para el sujeto consciente mediante su ligazón con las palabras, o “procesos mentales”.

A las representaciones alucinatorias de placer satisfecho las somete a juicio el llamado “principio de realidad”, que determinará si lo que prometen es posible y verdadero, comparándolas con las huellas mnémicas atesoradas¹². La descarga de la excitación, de aquí en adelante, de plenamente libre pasa a tener que cotejarse no ya solo con las circunstancias ambientales del llamado “mundo real”, sino con la memoria

¹⁰ Freud, S.: 1911c, *Formulierungen über die Zwei Principien des psychischen Geschehens*, trad. cast. “Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico”, en *Obras...*, vol. XII, 223-224. Habría un displacer que sufre el sujeto por no poder descargar toda la excitación almacenada, y un placer, que el sujeto no percibe pero el inconsciente sí, por haber podido descargar cierta cantidad (Nasio, 1994, 37).

¹¹ Freud, 1899-1900, 566.

¹² Freud, 1911c, 225.

archivada de la experiencia respecto a ese mundo. Según este esquema hay una parte del pensar que consigue mantenerse apartada del principio de realidad satisfaciendo alucinatoriamente el deseo por medio de representaciones, que es el fantaseo¹³.

El representante fantástico, así, debe toparse con el recuerdo efectivo de las impresiones de la realidad para medirse a ellas en su potencial exteriorización: ¿memoria espectral *versus* memoria de archivo? ¿Inmensa lejanía originaria, la de la satisfacción primera, que es la impresión visual de una sensación, *versus* recuerdo lingüístico? Como si el placer absoluto –una *imagen perfecta* que, de revelarse, pondría fin a todo anhelo– tuviese que lidiar con la memoria de la cadena de imágenes inventariadas que, conectadas unas con otras, van marcando el camino para componer un sucedáneo de la imagen buscada. En toda representación psíquica reciente late un conflicto pretérito entre la supuesta impresión primera y su adaptabilidad a las impresiones posteriores, lo cual puede estar diciéndonos que lo antiguo, y así el valor inconsciente de la aparición fantástica, se desarrolla en los intersticios del encaje entre los fragmentos e imágenes inventariadas de la actualidad consciente. No olvidemos que la excitación psíquica de la que se viene hablando en estas páginas, que estaría enlazada con una determinada representación satisfactoria infantil, no adquiere el estatus de identidad de satisfacción hasta que no se extiende «sobre una cierta esfera de nexos»¹⁴: solamente en su tejerse sobre toda una extensión, casi un sólido, un cuerpo.

¿Consiste el retorno del pasado en un ejercicio creativo de habitabilidad del presente? ¿Consiste la fantasía –y así, el trabajo inconsciente de su gestación– en las *maneras* de combinación de lo actual objetivo? El fantaseo es un deseo cumplido en la transitoriedad del contacto entre el material acumulado y su labilidad para sucumbir al peso del estilo inconsciente del sujeto en un enfoque determinado. Esto permite abrir un

¹³ *Ibíd.*, 228.

¹⁴ Freud, 1899-1900, 554.

resquicio para entender la composición virtual de la fantasía como la cifra de estructuración de la realidad del sujeto, no adaptación, o consenso, entre el mundo real (*Realität*) y su almacén de satisfacción imaginario, sino la inauguración de un lugar a partir de una imagen en tanto que identidad de deseo.

Manifestación del conflicto psíquico. Lo pequeño y lo grande

Lo inconsciente nunca puede ser recordado por sí mismo sino por su asociación con otro elemento excluido de la memoria consciente no de forma categórica sino solo momentáneamente, y susceptible, según la circunstancia, de acceder a ella: es decir, con un elemento *preconsciente* que ya se encuentre allí y que sea considerado por la defensa como de rango psíquico menor y no urgente de ser silenciado. Si podemos defender la “intensidad” psíquica como una acentuación inexplicable, como la intensificación que en un boceto un fragmento presenta respecto al resto del motivo [fig. 8], debemos añadir que solo determinados factores –la combinación de varios de ellos– procuran esa intensidad y esa propensión. Conforme a este desplazamiento (*Verschiebung*), esos detalles o trozos nunca poseerán poca importancia: el sueño no se ocupa de pequeñeces¹⁵. Se justifica así la aparente disociación o malversación de contenido y continente, o continente y sentido/intensidad psíquica, que el doctor localiza en los síntomas y reacciones de las neurosis, así como de los sueños, una sospecha que los supone sometidos a leyes –físicas, espaciotemporales– propias. Se da una región incongruente cuyos elementos no se acompañan entre sí en un proceso en el que, según Freud, un contenido se trasvasa a un representante que siempre le será teóricamente improcedente. Pero esa alteración en la incidencia expresiva, defiendo, implica ya el contenido; el para-sí de la moción genuina es su en-sí, según una suerte de juego metalingüístico que es ya el lenguaje, «como ciertos rasgos de los mitos griegos; por

¹⁵ *Ibíd.*, 578.

ejemplo, que los dioses revistan a un hombre de belleza como si fuera una envoltura, donde nosotros solo notaríamos la transfiguración por un cambio en el juego mímico»¹⁶. Los enlaces con los objetos colonizados dependen de aproximaciones casi formales, lo que permitiría volver a defender la irrupción del retorno traumático como algo contingente, una coincidencia única, un *cambio en el juego mímico*, es decir, un cambio en la volumetría de la superficie del cuerpo, actuado en el presente.

Freud abunda en que, si bien en estado de consciencia alberga el individuo deseos susceptibles de cumplirse, todos los deseos cotidianos, conscientes, que pueden llegar a germinar, adquieren una especial relevancia en determinadas circunstancias cuando consiguen cargarse con la intensidad de un deseo inconsciente almacenado desde época infantil, siempre en actividad; es por ello por lo que surgen los sueños, los síntomas o las fantasías¹⁷. La imagen que propone el llamado “manuscrito K” es poderosa: una «masa de representaciones» latentes que sigue trabajando en la oscuridad pero, como una balsa de plásticos, «en las oscilaciones de su espesor cuantitativo permanece siempre dependiente del monto de tensión libidinosa en cada caso»¹⁸, ondulándose hasta congregarse en una solidificación sintomática. La moción de deseo inconsciente tomaría cuerpo en una representación preconsciente «transfiriéndole su intensidad y dejándose encubrir por ella», a la que deja intacta pero cargada de una intensidad «inmerecidamente grande»; o bien ejerce una modificación que amolde al nuevo material el contenido de la representación inconsciente¹⁹. Se establecen dos cadenas temporales psíquicas: una puja desde el pasado y solo se manifiesta acogándose al presente; otra corresponde a la actualidad y solo si acoge al pasado adquiere relevancia.

¹⁶ Freud, 1899b, “Sobre los recuerdos encubridores”, *cit.*, 302.

¹⁷ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, 545-546.

¹⁸ Freud, 1896a, “Manuscrito K”, *cit.*, 266.

¹⁹ Freud, 1899-1900, 554-555.

El proceder onírico «no piensa ni calcula ni en general juzga, sino que se limita a remodelar pensamientos, cálculos y juicios» del contenido latente, susceptible de consciencia, que debe a su vez sufrir cierta elaboración para sortear la censura y componer nuevas imágenes o lo que Freud llama “miramiento por la figurabilidad”²⁰. Según Didi-Huberman, no es que la imagen y/o combinación de huellas mnémicas sean la metáfora visual de una idea, sino que «una energía se ha corporeizado por sedimentaciones del tiempo, se ha fosilizado y, sin embargo, ha conservado todo su poder de moverse, de transformarse»²¹. Pero ¿qué es esa “energía”? ¿Es la onda expansiva, lenta y constante, de una, o varias conmociones antiguas, que reverbera en los modernos esfuerzos por la representabilidad? ¿Son flujos de tiempo que son cortados, inscritos, territorializados en formaciones parciales? Esos esfuerzos no pueden menos que decirse “ocultos”, pues eluden las relaciones habitualmente lógicas del material latente y modifican antes el contenido de representación que la intensidad psíquica de la idea inconsciente que lo anima. El producto resultante queda sobredeterminado (*Überdeterminierung*) no solo por ser la carcasa preconsciente de un contenido inconsciente de deseo infantil, sino porque acoge, además, el contenido inconsciente de la propia carcasa, el cual marcará el camino y dará el incentivo para que aflore el segundo, así como, dirá Freud en una analogía que se ha hecho famosa, un socio capitalista impulsa al socio industrial para que saque adelante su proyecto²². Entonces, ¿se da una simultaneidad entre tiempos, o más bien solo podemos hablar del antiguo desde la superficie del reciente? Esto último nos permitiría comenzar a rebatir la cita anterior de Didi-Huberman, y es que, antes de tratarse de un fósil vivo metamorfoseante —que implica tomar en consideración, sea como sea, esa pretendida energía psíquica indeterminable como causa motriz—, sería la metamorfosis incidida en

²⁰ Ibid., 502-503.

²¹ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen...*, cit., 320.

²² Freud, 1899-1900, 553.

la superficie actual la que abra la oportunidad para producir una corriente a la que poderse fijar solo tras hacerla tender a una cierta antigüedad.

Lo que caracteriza la primera teoría del inconsciente de Freud es que hay algo que se mantiene, los procesos constantes de las cargas inconscientes, y algo maleable y perecedero, los materiales mediacionales que les son ajenos y que le revisten dándole forma. Pero, tal vez, sea más sugerente verlo como que los materiales explícitos del fantaseo o del síntoma (sus elementos, sus gestos, sus colores, sus significantes, sus conexiones sintácticas), desde la presencia simple de su objetualidad como elementos sin ligar acumulados en el *Prcc.* por sedimentación, son derivados en mohines determinados, y es ahí, en su estilizarse, en donde se podría hablar de inconsciente. Es más, aunque se diga que un contenido inconsciente se manifiesta en la consciencia de manera deformada, no debemos leer en la deformación la supervivencia caída de un pasado ni, desde luego, la traducción impropia de un contenido, sino que debe ser vista como la oportunidad en la que eso inconsciente que irrumpe, sin significado ni cualidad, obtiene una espesura semiótica. Más allá de una moción pretérita que anima ropajes nuevos, puede que el desear inconsciente, que recarga esos elementos y modula procesos mentales, sea una derivación, como se licuan las formas de una fotografía de márgenes abrasados, una comodidad de caída por «camino siempre transitable tan pronto como una cantidad de excitación se sirve de ellos»²³.

Ambivalencia y tierra de nadie: dialéctica de un gesto

Hay un caso de estudio, que se ha convertido en un clásico de la literatura psicoanalítica con el sobrenombre de “El hombre de las ratas”, en el que Freud asegura

²³ *Ibíd.*, 569. «El esfuerzo ejercido desde lo inconsciente para descargar la excitación lleva a contentarse en lo posible con la vía de descarga ya transitable. Mucho más fácil que crear una nueva conversión parece producir vínculos asociativos entre un pensamiento nuevo urgido de descarga y el antiguo, que ha perdido esa urgencia. Por la vía así facilitada fluye la excitación desde su nueva fuente hacia el lugar anterior de la descarga, y el síntoma se asemeja, según la expresión del Evangelio, a un odre viejo que es llenado con vino nuevo» (Freud, S.: 1905a (1901), *Bruchstück eine Hysterie-Analyse*, trad. cast. *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, en *Obras...*, vol. VII, 48).

que para poder identificar un deseo como patológico, es decir, para poder aceptar que las producciones neuróticas, como síntomas o fantasías obsesivas, son la solidificación en superficie de agitaciones psíquicas de otro modo inaprensibles, es necesario que al deseo que surge, normalmente sexual, lo acompañe su contradicción a modo de afectos penosos, temores obsesivos o, en general, «medidas protectoras»²⁴. Una vez más la pujanza y su oposición. Por ejemplo, al escuchar el relato de la tortura de las ratas que roen el ano del condenado y que da título al texto, el paciente hará un gesto con la mano, como espantando una mosca, y dirá: «Pero... ¡Qué se te ocurre!»²⁵. Mímica y lema para reprimir no la notificación recién escuchada, sino su propia reacción, es decir, su responsabilidad de acción, la visión de su posicionarse frente a esa representación, horrorizado ante la posibilidad de llegar a experimentar un placer que él mismo ignora que pueda sentir²⁶. La representación conflictiva de las ratas le acompañará cuando deba realizar, por ejemplo, una acción de responsabilidad tal como devolver cierta cantidad de dinero. La genealogización no se hace esperar, y Freud aventura que durante la infancia el sujeto tuvo que padecer «vivencias traumáticas, conflictos y represiones, que, si bien cayeron bajo la amnesia, dejaron como residuo ese contenido del temor obsesivo»²⁷; vivencias, desde luego, de tipo sexual. Sin entrar en pormenores, es significativo cómo «las más locas y peregrinas ideas del paciente» son interpretables si se las sitúa, se dice, «dentro de un nexo temporal con el vivenciar del paciente», a saber, el momento en el que emergió la idea/reacción por vez primera, enlazada a ciertas circunstancias²⁸. Los «retoños» de esa moción de deseo reprimida, reproduciéndose

²⁴ Freud, S.: 1909, *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, trad. cast. A propósito de un caso de neurosis obsesiva, en *Obras...*, vol. X, 130-131.

²⁵ La narración de la tortura proviene de la obra de Octave Mirbeau de 1899 *Le jardin des supplices*.

²⁶ Freud, 1909, *cít.*, 134.

²⁷ *Ibíd.*, 131.

²⁸ El doctor descubre que la fuente de un obrar así se ubica en un deseo reprimido de antiguo, en particular uno hostil hacia el padre, visto como el perturbador de la consecución del placer sexual (*Ibíd.*, 144-145, 147).

inconscientemente, serán los que sostengan al «pensar involuntario» en que consisten sus actos neuróticos²⁹.

Como si el deseo inconsciente se plasmara plásticamente en una formación ambivalente, cumpliéndose y frustrándose a la vez, como cuando el paciente retira una piedra del camino por el que habría de pasar su amada para que su carruaje no tropiece, volviéndola a poner en el mismo sitio momentos después al considerar un disparate la decisión anterior. Esta acción obsesiva, «de significado simbólico», es la representación combinada de dos deseos antagónicos, amor y odio hacia la misma persona (su prometida, a quien secretamente le desea el mal para incapacitarla y tenerla en exclusiva para sí) instituido en dos tiempos separados y correlativos³⁰.

Pero para que estas formaciones patológicas puedan ser definidas como “dialécticas”, es preciso atender a esa imbricación simbólica entre forma y significado, un sentido que se revela gracias a su darse a ver o, mejor, que en las maneras de su proceder está ya su sentido. La ambivalencia, la contradicción indecisa en la que el neurótico obsesivo se empantana en acciones en apariencia triviales, devanándose en movimientos contradictorios, eternizando por medio de ingeniosos rodeos la consecución de un cometido, debe ser vista como el *propósito* de la enfermedad. En otras palabras, el carácter intercalar y polarizado de la evidencia constitucional de la formación sintomática o la acción obsesiva, son un *performatividad determinante* de la contradicción, el logro frustrado, la hostilidad hacia alguien a quien se ama o, sencillamente, el no saber qué hacer con su deseo. El acto que se retuerce, que caracolea, que estira y afloja, genera sus causas, o mejor, «su consecuencia es la causa de devenir enfermo»³¹.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., 151-152.

³¹ Ibid., 157.

En la que quizá es la novela más famosa de Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923), una de las primeras obras de ficción que aborda explícitamente el psicoanálisis, el protagonista fija el arquetipo literario del autor, conocido como el *inetto sveviano*: aquel que, por medio de errores y distracciones, cumple sus (inconscientes) propósitos, como pasarse de estación de tren y no llegar a tiempo al funeral de un amigo detestado en la intimidad³². La acción contradicha, ambivalente del “inepto”, etimológicamente aquel que “no puede conectar” (*in-aptus*, de *apere*, juntar, vincular y, así, relacionarse con una meta), es no sólo el refugio en la enfermedad³³ y la elusión de afrontar un conflicto por resolver efectivamente, sino la objetivación del deseo de eludirlo. La ineptitud sintomática es una formación que solo en su actuación con los elementos a disposición hará imagen del conflicto patológico, el cual no es una condición inmanente del enfermo, preexistente independientemente respecto a sus aplicaciones materiales contingentes. El modo en el que se module una situación coyuntural será lo que instituya la actitud existencial del sujeto ante sus rivales, sus objetos de amor, sus representaciones familiares: su deseo. Tarea del análisis será dar sentido al deseo que ya ha irrumpido como síntoma, esto es, con total desconocimiento por parte del sujeto, desvinculado. Los síntomas no son solo la encarnación del dilema en sí, más allá de sus contendientes: encarnan el abismo del sujeto ante la responsabilidad de construir las condiciones mismas de ese dilema, que solo se positiva respecto a un círculo objetivo que define la naturaleza de la enfermedad y del que no es posible abstraerse.

Gesticular nada

Las acciones sintomáticas, por lo general tenidas escasamente en cuenta por quienes las producen, sirven, según el Freud de *Psicopatología de la vida cotidiana*, para

³² Unos actos que postergan, trasladan y adaptan y que, dice Freud, son la sustitución de la alucinación que satisface el deseo (Freud, 1899-1900, 558).

³³ Freud, 1909, “A propósito de un caso de neurosis obsesiva”, *cit.*, 156.

expresar «mociones inconscientes», fantasías o deseos que no llegan a la consciencia de forma habitual, ya que se trata por lo general de impulsos egoístas, celosos, hostiles o inmorales que, sin embargo, consiguen pese a todo llegar a manifestarse, literalmente parasitando a otros contenidos y pensamientos por medio de su modificación y perturbación³⁴. ¿Pero cuál es esa moralidad que los obliga a disfrazar su expresión? Es una instancia crítica a la que, en parte, se puede evitar obedeciendo ciertas restricciones, y acallar su veto añadiendo cierta medida, e imprimiendo al egoísmo infantil del sujeto deseante cierta adaptación al entorno. En otras palabras, sometiendo el pasado de satisfacción al presente práctico (y observando el presente con los ojos del pasado).

Esto último nos enfrenta a la relación de lo infantil con los adultos: Freud localiza en los niños «opiniones por las que sienten una predilección pulsional» que serán, empero, tachadas de incorrectas por los mayores, dando lugar a un conflicto y, así, a una «escisión psíquica» entre lo que se le exige al niño y lo que él no puede imponer, quedando constituido el complejo de toda neurosis³⁵. Atendiendo de nuevo a los casos de histéricas estudiados por Freud en sus inicios, se sabe que, por ejemplo, una circunstancia de la vida consciente puede aludir por asociaciones a otra de época infantil, viva en el inconsciente, en la que se refugiará la enferma ante una realidad intolerable³⁶. El ataque histérico, se propone, puede ser el sustituto de una satisfacción onanista infantil que se viera coartada por las circunstancias del exterior, o la repetición desmemoriada y pantomímica de gestos, situaciones o imágenes que antaño sí tuvieron sentido. El alimento de semejantes síntomas son fantasías que acogen deseos de ambición o satisfacción sexual «engendrados por la privación y la añoranza» y que en el

³⁴ Freud, S.: 1901b, *Zur Psychopathologie des Alltags*, trad. cast. *Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras...*, vol. VI, 267-268.

³⁵ Freud, S.: 1908d, “Über infantile Sexualtheorien”, trad. cast. “Sobre las teorías sexuales infantiles”, en *Obras...*, vol. IX, 191.

³⁶ Freud, S.: 1908e, “Allgemeines über den hysterischen Anfall”, trad. cast. “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico”, en *Obras...*, vol. IX, 209.

Icc. encuentran su alucinado cumplimiento³⁷. Si el acto autoerótico empleaba esas fantasías para ayudar a su éxito, censurado aquel estas son relegadas al *Icc.* El síntoma reproduce el acto satisfactorio de entonces, que acompañaba a las fantasías cuando eran conscientes, pero sin la satisfacción, a la que le es impedido el acceso a la consciencia³⁸.

La lógica aquí es que la exteriorización consciente de esas actitudes, al entrar en conflicto con el entramado social y familiar del individuo, habrían sido sofocadas, quedando encadenadas a la sensación hostil. Un síntoma histérico entonces *convierte* figuradamente determinados contenidos mentales, tras su represión, en imágenes fantasmáticas, actuadas en la actualidad del ataque. El síntoma histérico actualizaría una cifra temporal que se dice del pasado, pero que solo es perceptible, justamente, porque aporta otra oportunidad de cumplir deseo en el presente. Hay histéricos que reproducirían los sucesos de la supuesta primera ocasión del trauma (la oleada de excitación, por lo general sexual, ante la que se experimentó la huida) pero convirtiéndolos en el sustituto tanto de su expresión como de la moción pulsional contraria que la quiere sofocar³⁹. En otra parte se lee que un sueño se apoya

en dos piernas, una de las cuales está en contacto con la ocasión actual esencial, y la otra con un episodio relevante de la infancia. Entre estas dos vivencias, la infantil y la presente, el sueño establece una conexión: procura refundir el presente según el modelo del pasado más remoto. El deseo que crea al sueño proviene siempre de la infancia, quiere transformarla una y otra vez en realidad, corregir el presente según la infancia⁴⁰.

Dicho de otro modo, la ocasión supuestamente coartada en el pasado se vuelve, en el presente, la escenificación de una oportunidad en bruto, de la variante de susceptibilidad no resuelta, o la mímica de un espacio que gesticulara una tendencia en suspensión. Se ronda, así, la idea de un tiempo de la ocasión cuya figuración sintética se puede reducir,

³⁷ Freud, S.: 1908b, „Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität“, trad. cast. “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, en *Obras...*, vol. IX, 141.

³⁸ *Ibíd.*, 143.

³⁹ *Ibíd.*, 144-145.

⁴⁰ Freud, 1905a, *Fragmento de análisis...*, *cit.*, 63.

imitando el estilo de Warburg, a la tensión entre una constelación de polaridades en oposición. En efecto, según Freud, el producto final sintomático (que las histéricas logran aislar como una representación pantomímica de la realización del deseo de índole sexual contenido en la fantasía reprimida) muestra plásticamente el combate entre la realización y su defensa, tanto el fracaso de su expresión como el único modo para captarla conscientemente o, lo que es lo mismo, entre lo que la sociedad y los roles culturalmente constituidos esperan del sujeto, y su deseo inconsciente, que se quiere imponer a esa corriente. Eso sí, siempre desde la perspectiva de la defensa.

Tanto la expresión visual de la polaridad como el punto de encuentro virtual entre im-posibilidad potencial y posibilidad ineluctable, así como la ambivalencia entre lo que no es expresable y lo expresado, fueron asuntos tratados en la reseña que Freud dedicó al ensayo de Carl Abel, basado en teorías hoy totalmente superadas, *Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas*. En él vemos a un Freud fascinado por la característica de cierta construcción ortográfica egipcia capaz de reunir en un mismo vocablo significados contrapuestos, no para crear un tercer concepto, sino «para expresar mediante la composición el significado de uno de sus miembros contradictorios»⁴¹. Esa unión de los contrarios se plasmaría en un compuesto plástico en cuya morfología estrictamente superficial (pensemos incluso en cómo están labrados los bajorrelieves en las paredes de los templos egipcios) las palabras conservarían la susceptibilidad de su opuesto, hasta el punto de que un distintivo caligráfico debería señalar, en cada caso, una u otra opción, y todo el conjunto no significaría «sino el vínculo y la diferencia entre ambas, que las creaba en igual medida»⁴². En resumen, «lo que servía en la lengua hablada para indicar el signo positivo o negativo [en un adjetivo,

⁴¹ Freud citando a Abel, C.: 1884, *Über der Gegensinn der Urworte*, uno de los ensayos de sus *Sprachwissenschaftliche Abhandlungen*, en Freud, S.: 1910c, “Über der Gegensinn der Urworte”, trad. cast. “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, en *Obras...*, vol. XI, 149.

⁴² *Ibíd.*, 150.

por ejemplo] de la palabra pronunciada era el gesto»⁴³, que en su transcripción gráfica devenía un “gesto” estilístico que preñaba al significante de plena contingencia. Freud muestra ejemplos de este proceder en relación a palabras germánicas, en inglés y en alemán, hallando así no solo una misma raíz con desinencias diversas según el matiz señalado, sino incluso tergiversaciones de fonemas, esto es, diferencias explícitamente morfológicas, para la construcción de antónimos cruzados entre las dos lenguas (*hurry*, ‘prisa’ en inglés, frente a *Ruhe*, ‘tranquilidad’ en alemán⁴⁴). Son mecanismos diseminados en idiomas diferentes, lo que podría evidenciar una estructura común antecesora a modo de vivencia psíquica original.

Este texto nos arroja al siguiente punto gracias al concepto de «inversión» del «material figurativo», como si su interpretación dependiera en exclusiva de la forma de su grafía; literalmente, una *imagen explicativa* (de lo que es y de lo que en potencia puede ser). Los síntomas histéricos, en este momento de la obra de Freud (cuando aún resuena el impacto de sus *Tres ensayos...* y está inmerso en el estudio de las formaciones sintomáticas neuróticas), operan de la misma manera: consisten en fantasías inconscientes «figuradas de una manera pantomímica»⁴⁵, mutadas por la represión así como aparecen desfiguradas las alucinaciones oníricas. Un ejemplo: el *arc de cercle* registrado en el gran ataque histérico por Charcot [fig. 9], en el que la columna de la enferma dibuja un arco sobre la horizontal de la cama, apoyando solamente pies y cabeza, debe ser leído como una concentración de signos opuestos. Se niega, asegura Freud, la postura adecuada para el acto sexual –el cuerpo formaría una concavidad para recibir al otro– representando su opuesto semiótico, una convexidad, una huida de la

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*, 152.

⁴⁵ Freud, 1908e, “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico”, *cit.*, 207.

posibilidad de ese acto⁴⁶, como un arco, de cuerda esta vez, que dibuja la tensión⁴⁷ entre la descarga y la desmentida.

Pero si estamos hablando de signos estamos ya afirmando que se trata de una orientación *hacia un observador*. Es decir, no es tanto que la escenificación exprese a la vez el cumplimiento del deseo que moviliza a esa fantasía y su obstaculización por la supuesta represión, sino que en ella se exhibe el límite de las condiciones en las que el analista puede percibirla como imagen, instaurando el más allá de ese límite como aquello desde donde construir la identidad de lo visto, tal vez derivando la plasticidad del cuerpo sintomático hacia sentidos que respondan a su propio deseo, etc.

Un ulterior ejemplo nos prepara para hablar más profundamente de esto. Las fantasías reprimidas, inconscientes y estrechamente ligadas a la vida sexual del individuo⁴⁸, pueden volverse patógenas y expresarse por lo tanto en síntomas y ataques: es la renuncia por causas externas a dichas fantasías lo que, se dice, las haría hundirse en lo *Icc*. Si los síntomas histéricos, recordamos, son «las fantasías inconscientes figuradas mediante “conversión”»⁴⁹ somática, *reproduciendo* aquellas sensaciones, percepciones o gestos motrices que habrían acompañado a su empleo en la época en la que fue consciente, entonces se aproximarían, no solo a la satisfacción sexual tal y como habría podido haber ocurrido, sino que volverían a hacer *imagen* como final de un proceso que partió de una “identidad de percepción”, se convirtió en “procesos mentales” (palabras), y regresó como figuración debido a la represión. Esto obliga a tratar al síntoma como un artefacto visual al que enfocar físicamente.

⁴⁶ *Ibíd.*, 208.

⁴⁷ *To draw*, en inglés, por seguir con las lenguas germánicas, sirve tanto para “dibujar” como para “tensar” (un arco).

⁴⁸ Apareciendo entre otras cosas como apoyo para su autoerotismo, en: Freud, 1908b, “Las fantasías histéricas...”, *cit.*, 141-142.

⁴⁹ *Ibíd.*, 143.

Se pone un caso curioso, el de una enferma en cuya contorsión sintomática confluyen dos fantasías de carácter opuesto, masculino y femenino, una de las cuales corresponde a un impulso homosexual, mientras que la otra plasma la denegación de dicha tendencia:

[...] con una mano aprieta el vestido contra el vientre (el papel de la mujer), y con la otra intenta arrancarla (el papel del varón). Esta simultaneidad contradictoria da razón, en buena parte, del carácter incomprensible de la situación, empero tan plásticamente figurada en el ataque, y es por eso adecuadísima para ocultar la fantasía inconsciente eficaz⁵⁰.

La superficie expresiva de ese ataque, como ocurría con los jeroglíficos egipcios según la dudosa tesis de Abel, es la puesta en escena de un intervalo de posibilidades y, al igual que la escritura o que el lenguaje gestual, implica asimismo un intercambio simbólico, la relación entre sujetos culturales; explicita el sometimiento de ese instante de indeterminación a su ineludible expresividad lingüística, es decir, a la necesidad de hacerse imagen, de incluir esa vivencia en una actualidad históricamente determinada que es, además, leída desde fuera. Eso definiría la oscilación, la tensión pática, el dolor de comunicación entre lo que es y lo que se desea. En el momento en el que la miran, los ojos –del deseo– de Freud, cuya ideología de género y cultural determina como masculino el arrancar la ropa a la mujer y como femenino el pudoroso cubrirse, la colocan ya en análisis.

Pero en este síntoma histérico, antes que localizar la expresión combinada de dos fuerzas definidas en oposición, habría que notar que se gesticula un vacío de sentido, pues nada garantiza el sentido genuino de eso exhibido. No porque muestre una indeterminación binomial, una tensión que deshace categorías, que arroja al vidente a un desconocimiento, etc., sino porque ofrece una simple superficie gestual como lo único de lo que el analista puede dar cuenta en tanto que punto de partida. Como si el

⁵⁰ Freud, 1908d, “Sobre las teorías sexuales infantiles”, *cit.*, 147.

síntoma fuera el momento neutro no de la apertura a la indeterminación, sino de la apertura a la posibilidad de adquirir significado. Será la superficie explícita de su literalidad la que cause la determinación por parte del analista, la que cause sus causas a sus ojos. Y aún más, la gestualidad sintomática no es solo el intervalo del devenir susceptible de expresión, no está solo a la espera de que una mirada otra decante su significación, o le diga cuál es la orientación a tomar: deseo heterosexual u homosexual o, en el caso del *arc de cercle*, acto sexual por cumplir o acto sexual por rechazar. La paciente no espera confirmación, no espera que se le ayude a decantarse por una opción o la otra, sino que espera saber por qué ese marco trascendental, por qué el debate entre las dos opciones; desea saber cuál es su papel ante ese desear desgarrado⁵¹. La intervención del sujeto que mira introduce no solo la causa del deseo de la paciente, sino que le permite enfrentarse con la posibilidad del mismo.

Pero sin adelantar tanto en esta sección, admitiendo la presencia del tiempo del trauma en la gesticulación actual, este caso puede ser también visto como la apertura de la posibilidad para la que el sujeto se enfrente, de nuevo, a su acción y responsabilidad respecto a ese acontecimiento del pasado. En otras palabras, se trata de un conflicto que es el proceso mismo de su manifestarse: ¿se está dando expresión a la escena del pasado, o más bien al conflicto de su inexpressión? El síntoma encarna el vacío entre la necesaria erupción del pasado y la contingencia de expresión presente; el hiato entre la expresión visible y lo que no puede ser expresado (censurado o no) en su gestión por el sujeto paciente; encarna un *trauma*. Lo que debe interesar por ahora es que el conflicto psíquico, el contenido inconsciente, no es hasta que no se ponen en marcha las

⁵¹ «Cuando ejecuta [la enferma] las convulsiones y gestos que constituyen su “ataque”, ella ni siquiera se representa conscientemente las acciones intentadas y quizá las observe con los sentimientos desapegados de un espectador. [...] el análisis podrá demostrar que ella desempeña su papel en la reproducción dramática de una escena de su vida, cuyo recuerdo era inconscientemente eficiente durante el ataque» (Freud, S.: 1912d, “A Note on the Unconscious in Psycho-Analysis”, trad. cast. “Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XII, 273).

combinaciones materiales con los elementos en superficie. Hay un límite trascendental, soportado por la intervención del analista, del cual no puede salirse y respecto al cual nada hay que lo preceda, y que configura el deseo inconsciente del paciente en referencia exclusiva a los objetos superficiales con los que se trabaja: lo que queda más lejos de ese marco incorporado por el analista es lo que habilita hablar, en la superficie consciente, de la cualidad intrínsecamente incognoscible de lo inconsciente.

La forma-error

Para terminar aquí, es interesante retomar la estatua del Moisés. Es sabido que un error de traducción por parte de San Jerónimo, del hebreo al latín, instauró la tradición figurativa de representar, como atributo del profeta, dos cuernos sobre su frente, síntoma de su entrevista con Dios. Allí donde se hablaba de haces de luz que su rostro irradiaba (*qaran*, en hebreo, es un verbo para “irradiar”, pero como sustantivo significa “cuerno”), el traductor leyó *cornuta esset facies sua* [fig. 10]. Este error lingüístico – este lapsus de transcripción– fija una particularidad somática que pende sobre la brecha de sentido racional del episodio del contacto con la divinidad, una experiencia en sí inverificable, a todas luces de gran intensidad y, en fin, traumática.

Solo a partir de la anécdota de un despiste en la palabra, del bache lógico, se puede causar la determinación representacional. El error encarna la imposibilidad de definir un contacto directo con Dios, verificándose literalmente un corte en los puentes lingüísticos entre el trauma y su racionalización, hiato objetivado en una imagen deformada. El análisis debe trabajar en la instancia que impide que las conexiones lógicas funcionen correctamente y que obliga a operar otros nexos defectuosos, parciales y, así como se desbroza un camino, volver a presentarle al paciente la vivencia primaria que motivó el afecto que hoy aparece aislado de toda causa⁵².

⁵² Freud, 1896a, “Manuscrito K”, *cit.*, 266.

Salvando las distancias entre el análisis de los síntomas de los pacientes y el análisis de los síntomas en las obras de arte, puede asumirse una posición que parta de presupuestos similares. La ira contenida en el personaje de Miguel Ángel, que es el resultado del análisis que emprende Freud en 1914, equivale a un momentáneo padecer que trata de evitar un desenlace nefasto que, con todo, es inevitable (se quebrarán de todos modos las tablas del *nomos*), pero, al mismo tiempo, supone el mayor de los logros, pues el deseo de Dios se ha encarnado en la transformación física del profeta, también traducido en esa anatomía inusualmente tensa. Solo el fallo de imagen (la iconografía de los cuernos, pero también la difícil estatua de Miguel Ángel) permitirá objetivar la apabullante soledad y la desamparada responsabilidad del hombre Moisés ante el mandato divino. Pero es más acertado decir que ese coágulo esculpido, o el nudo corporal que la enferma gesticula, no es nada, no tiene que ver con las características históricas, rastreables de la paciente o del personaje esculpido, y solo puede apelar a su mera superficie volumétrica, textural. El vacío de sentido no es lo que descontrola a la imagen, sino que la conmoción en superficie hace a la imagen (entendida como psíquicamente relevante, cumplimiento de deseo). Es la ocasión de encarar el trauma, el por-qué se irrumpió en esa contingencia, qué deseos solidifica, qué referencias y determinaciones deja percibir, o lo que es el debate del sujeto ante las condiciones de posibilidad de la imagen de su propio deseo en un terreno y un lenguaje que no le pertenecen, atravesados por una voz extranjera –Dios y el analista– que posibilita, en una limitación constitutiva, su libertad de componer esas imágenes.

Las representaciones inconscientes pueden ser reconstruidas en análisis restableciendo la sintaxis de sus conexiones con las palabras actuales. ¿Qué maneja el psicoanálisis entonces? ¿Analiza los elementos morfológicos actuales que el sueño o el síntoma aporta? ¿Las comunicaciones aun más actuales que de los sueños o fantasías

hacen en terapia los pacientes (relato que debe ser tenido en cuenta también con sus distorsiones respecto al texto original⁵³)? ¿Trata de componer un pasado verosímil como causación de la forma actual? Quizás esta sea la pregunta clave, que nos permite defender el sueño, el síntoma y demás formaciones como oportunidad para, mirando hacia el pasado como algo sepultado, construir los contenidos del porvenir.

Del pasado brota el sueño en todo sentido. Aunque tampoco la vieja creencia de que el sueño nos enseña el futuro deja de tener algún contenido de verdad. En la medida en que el sueño nos presenta un deseo como cumplido, nos traslada indudablemente al futuro; pero este futuro que al soñante le parece es creado a imagen y semejanza de aquel pasado por el deseo indestructible⁵⁴.

Con este párrafo concluye *La interpretación de los sueños* y nos da ciertas claves para lo que sigue, como que el deseo se cumple en la inmediatez sin tiempo de la irrupción de imagen; que esa actualidad in-mediata solo puede ser concebida en su ajuste al pasado; que el pasado ajusticiado, resuelto, cumplido, cierra su propio futuro en sí mismo; y que el deseo que todo lo mueve es “indestructible”. No solo no se satisface nunca, sino que puede que no dependa de ningún agente de satisfacción y que se trate en cambio de una mera aparición yerma, sin otro sentido que el de aparecer, y que habilite la adjudicación eterna de sentidos y significados. ¿Es el deseo un concepto puramente formal? Veremos que no debe ser así. Pensemos, por ahora, en cómo ese compuesto debe ser gestionado de cara al pasado para que obtenga una eficacia presente. Se busca aplacar el deseo que vive cumplido en el futuro y para ello debe resolverse el conflicto en terapia, remontándose a cuando supuestamente surgió en el pasado, y que el porvenir de dicha se vuelva una historia corregida. Se pretende dar expresión al pasado para dejar en paz al futuro, y esto es algo revolucionario, ya que suelen ser los muertos los que deben ser dejados en paz.

⁵³ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. V, 508.

⁵⁴ *Ibíd.*, 608.

PARTE II

REPRESION TRASCENDENTAL

1. GESTOS

[...] ce que j'ai à dire maintenant est dévoilé autant que possible –Voir à travers Le monstre– Vous comprenez ça? Non? Tant pis. En tout cas faites ce que vous voulez avec cette fantôme.

LEONORA CARRINGTON, Lettre à Henri Parisot.

La imagen pagana

La fórmula gestual en el cuerpo de la Magdalena [fig. 4] es lo que despierta el recuerdo, para Warburg, de «un paganismo del que su contenido simbólico –el sacrificio del cuerpo encarnado– no quiere, evidentemente, saber nada. Se trata, pues, de algo así como un síntoma»¹. Para Warburg, que solo poco antes de morir leyó a Freud, este combate entre lo visto y su memoria inconsciente (este «combate con el monstruo») marca todos los hechos de cultura: «la lógica que [estos] hacen surgir deja también que se desborde el caos que combaten; la belleza que inventan deja al mismo tiempo que asome el horror que rechazan»². O bien, «[l]o bello en sí y la Antigüedad, que en la época del Renacimiento se erigió entre los italianos en guía de la creación superior,

¹ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit., 258.

² *Ibíd.*, 259.

parece haber encontrado en el fatalismo astrológico a su más rudo adversario»³; la medida clásica conviviendo desde los suburbios con monstruos alegóricos.

En su trabajo sobre los frescos astrológicos del Palazzo Schifanoia en Ferrara describe lo que él define como el paso evolutivo desde las figuras de fuente india, recopiladas por Abu Ma'shar, a sus representaciones en el Renacimiento. Es el caso de Perseo, cuya imagen, desde un decano de Aries tal y como aparece en los diagramas astrológicos, se estabiliza para la iconografía renacentista asumiendo el aspecto con el que se muestra en la Farnesina en Roma [**fig. 11**]. Aquí por fin «suena la hora de su liberación», se cumple el paso desde el mito sangriento del sacrificio de Andrómeda para placar al monstruo Ceto, muerto por Perseo, a «[l]a espiritualización de esta magia sangrienta y bárbara [que] es la meta secreta y la aspiración de toda religión superior» (o “de toda organización psíquica superior”); «el elemento monstruoso, bárbaro, ha sido reemplazado por la esfera pura de la espiritualización cristiana»⁴.

La *Nachleben* de Warburg, abunda Didi-Huberman, es el testimonio de un estadio más originario, muerto desde hace tiempo⁵, que sin embargo se hace notar como una latencia que «trata de abrirse un retorno a la superficie de los acontecimientos»⁶, haciendo trastabillar las formas aparentemente estables del presente. Se estaría hablando de un inconsciente del tiempo a partir de una práctica que estudia las sintomatologías históricas⁷. Y Didi-Huberman, recordémoslo, define el síntoma como aquello que se metamorfosea y se desplaza, siendo «el desplazamiento mismo lo que autoriza a algo “rechazado” a *retornar*»⁸.

³ Warburg, A.: 1925, “The Franz Boll Lecture”, trad. cast. J. Chamorro, en *Atlas Mnemosyne*, cit., 165.

⁴ *Ibíd.*, 169.

⁵ Didi-Huberman, 2002, 58, 76.

⁶ *Ibíd.*, 99.

⁷ *Ibíd.*, 100.

⁸ *Ibíd.*, 274.

Así, una «dialéctica de las supervivencias» es ese proceso que, dando como resultado una «formación de compromiso», atañe a

configuraciones que permanecen en potencia, latentes, golpeadas por el rechazo pero sin dejar nunca de ejercer la fuerza de lo que trata de abrirse un camino; [...] retornos de lo rechazado en los que se demuestra la potencia actual de la fuerza inconsciente⁹.

Pero ¿qué es lo rechazado que retorna? Se responde que se trata de «un bloque de prehistoria que de súbito se hace presente»¹⁰; o un instante/estado psíquico desaparecido que vio silenciadas sus exteriorizaciones; o las etapas olvidadas/reprimidas de un proceso histórico, si es entendido teleológicamente. Es algo que desentona la uniforme cotidianidad de lo visto con una carga de incongruencia, extranjerización y anacronismo. Pero, añadido, si nos percatamos, nosotros sujetos que vemos el mundo, de ese desencaje, tal vez sea porque estamos ya viendo in-mediatamente, en las mismas vestiduras de eso desencajado, el elemento en principio rechazado.

Asignamos a ciertos picos, depresiones o resaltes, a ciertos claroscuros en la superficie de lo visto, un peso que los vuelca hacia significaciones y campos de sentido que el analista considerará que son impropios respecto a la verdadera naturaleza de lo que representan, lo que motivará su interpretación. No se trata solo de un desajuste diferencial sino una llamada al inconsciente del espectador, que se ve arrojado a una ceguera de sentido, a un tiempo inclasificable, entendido en terapia como la bruma de un pasado cuya disipación justificará dicho desencaje. En la inevitable alusión a otra cosa, aún por dibujarse, está ya la manifestación de lo reprimido, así que lo único de que dispone el analista es de su sospecha. Algo hay que no debería verse pero, pese a todo, consigue desbordarse moldeando el filtro de la represión (histórica), por incidencia de la cual lo que finalmente tendremos será el “sustituto de lo reprimido”. Pero, tal vez, sea más prudente afirmar que la represión es la apertura de la posibilidad de una expresión

⁹ Ibíd., 295.

¹⁰ Ibíd., 304.

que hasta entonces no era. Didi-Huberman diría que «no es un sentido lo que se deduce de una expresión sino, al contrario, una expresión la que surge, la que se capta o se toca en la materia del sentido»¹¹. Cuestionando las nociones de progresión y linealidad histórica, estas tesis sobre lo que emerge-en-represión, a la luz de las teorías de Freud, demostrarían que es lo material del sentido lo que pone las condiciones de posibilidad para la manifestación de lo reprimido.

El ejemplo paradigmático es el de la actitud de combate de la iglesia cristiana contra el «paganismo tremebundo»¹², que sin embargo puede pervivir camuflándose, gracias a su deformación, a su (re)escritura, su astucia, o a su sincretismo y capacidad de asimilación, todo en el mismo “cuadro”: la fuerza represora y la fuerza reprimida, que sólo *es* gracias a la represión por la primera. No podría hablarse de algo que no ha conseguido hacerse consciente, algo ausente en la expresión, si no existiera algo que lo expresa en tanto que ausente. En otro ejemplo de la Farnesina, la figura del sacerdote en segundo plano (mandil, hacha) **[fig. 12]**, que «aparece ya demostrablemente en descripciones en escritura cuneiforme de figuras demoníacas»¹³, es la expresión, para Warburg, de la supervivencia, o vida póstuma (*Nachleben*), de algo que, oficialmente, no tendría cabida en ese marco de representación, por lo que se la hace aparecer en un entorno controlado y evacuado, higienizada del contenido antiguo y soportando otra identidad. *Per monstra ad sphaeram* es el lema del *Atlas Mnemosyne*, que localiza el tiempo anacrónico de la tensión polar no ya sólo entre las distintas representaciones, sino entre el intento de figuración abrupta por una parte y, por otra, el contorneado de esa figuración por medio de los guarismos del lenguaje clásico hegemónico, incluso del científico, y de su inclusión en el tapiz de simbolizaciones toleradas para el individuo en cultura, como el ya mencionado horóscopo que consulta el “ama de casa”. Una

¹¹ *Ibíd.*, 360.

¹² Warburg, 1925, “The Franz Boll Lecture”, *cit.*, 170.

¹³ *Íd.*

operación para «conocer la vida en su tensión entre los dos polos que son la energía natural, instintiva y pagana, y la inteligencia organizada»¹⁴.

“Atravesar el monstruo” es como podría llamarse el mecanismo para descubrir la supervivencia de lo antiguo. El descubrimiento de unos orígenes que, añadido, y es la gran paradoja, son adjudicados *a posteriori* para hallarse a sí mismos, es decir, que la antigüedad latente solo será tal en la medida en que se la postule para organizar la afirmación de lo visto en el presente. Ese contraquebro es el que dibuja uno de los ejemplos más queridos por Warburg, el de Kepler, que supo desasirse de la concepción circular de las órbitas planetarias, acorde tradicionalmente con las mediciones del campo de acción de los humanos sobre la tierra, para aferrarse en cambio a la elipse solo gracias al conocimiento de la obra del latino Apolonio sobre las secciones cónicas recuperada en textos árabes en el s. XVII. Ver el conflicto dialéctico que oscurece el pasado pero para individualizar y dar vida y sentido al presente; ver, en fin, el intervalo de significación en todo su apogeo, «ver a través de El monstruo»¹⁵.

Hay un monstruo “histórico”, explicará Didi-Huberman a propósito de la obra de Warburg, que es aquel que se carga de un contenido consciente, político, demo(n)strativo y profético, y que ostenta un fin en la línea histórica progresiva; Warburg pone el ejemplo de los monstruos de la propaganda reformista contra el papado y las simonías. Y hay un monstruo “psicológico”, que no sabe del contenido inconsciente que él mismo exhibe cuando emplea, para el fin histórico y contingente, elementos de antiguos seres de leyenda cuya verdad se asoma apenas «al umbral de la conciencia»¹⁶. El objetivo del monstruo presente de afrontar el futuro es lo que justifica que, al hablar de esos elementos reutilizados, se aluda al pasado, como si solo así la

¹⁴ Warburg, 1923, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, p. 258, en Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit., 31.

¹⁵ Carrington, L.: 1945, *En bas*, trad. it. G. Bompiani, *Giù in fondo*, Adelphi, Milán, 1988, p. 7.

¹⁶ Didi-Huberman, 2002, 259-260.

imagen pudiera nacer nueva. La eficacia del monstruo político se ve, de este modo, minada por un temblor antiguo que escapa al control del objetivo mediático; una tesis que Didi-Huberman desarrollará con mayor atención en otra parte, como veremos.

Se da otro ejemplo, una colección de fotografías de atletas que no son sino

exhibiciones de la plena forma física. Si se mira su pasado evolutivo, son descendientes directas de aquellas estampas de monstruos, productos de atroces vaticinios de calamidades, ahora cultivados y dinámicos deportistas que compiten entre sí. [...H]abrían bastado sus piernas como símbolos de sus aptitudes natatorias¹⁷.

Aquí Warburg se está refiriendo a una página del número 208 del *Hamburger Fremdenblatt* de 1929, que utiliza, a su vez, en el panel 79 de su *Atlas Mnemosyne* [fig. 13]. En esa página recortada hay imágenes de golfistas o jinetes que se ordenan junto a la del Papa Pío IX siendo transportado ante la custodia en la plaza de San Pedro, es decir, la imagen de la persistencia de una práctica precristiana (que a Warburg le gusta decir “pagana”: el empleo de carne de la víctima –del latín *hostire*, herir– como ofrenda para los dioses, con referencias incluso al canibalismo ritual) en la forma de uno de los eventos de mayor peso simbólico del catolicismo. Esa adyacencia compositiva sobre el plano desencadena el discurso que localiza, en los gestos corporales de los deportistas (incluso en los nombres de los caballos de carreras: “Alejandría” y “Hércules”), no solo la pervivencia de lo antiguo, sino de la monstruosidad pre-orden, ¿pre-institucional?

Lo que interesa aquí es cómo el ojo-que-desea de Warburg resalta, casi recorta virtualmente, las extremidades del deportista como significante de su virtud, prescindiendo del resto del cuerpo. La fragmentación de la imagen sigue los pasos del mecanismo con el que se componen los monstruos, cuya imagen *se hace* por aditamento de otras imágenes y pedazos de imágenes o, más precisamente, el propio ensamblaje en bruto, con independencia de las connotaciones de esos trozos, es la

¹⁷ Warburg, A., 1929b, “Conferencia en la fiesta de los doctores”, trad. cast. en *Atlas Mnemosyne*, cit., p. 181.

esencia monstruosa, que etimológicamente se conecta con una suerte de expresión, o de una ya consumada expresividad (una *virtualidad* ya siempre actuada). Las piernas del nadador, en su *collage* con las otras imágenes, provocan la alusión a una antigüedad superviviente que se coloca como su antecedente paradójico. Pero esto solo es posible gracias a la labor conectiva, asociativa, de Warburg que, remarco, no expone los flujos inconscientes que recorren, como líneas de corriente galvánica, los fragmentos de imágenes ahí reunidos con aparente desconocimiento de causa, sino que solo se puede hablar de esa turba inconsciente como producida por el propio ámbito del ensamblaje, el cual es artístico, es retórico, está históricamente delimitado, convoca una verdad y es, desde luego, una intervención deseante.

Precisamente el deambular de un elemento al otro, el vaivén entre fragmentos diseminados, es en donde Warburg percibe el aura de lo antiguo en las cosas modernas, como el lavado de arena en la batea, que descubre lascas de oro con su oscilar. La oscilación (*Schwingung*) abre el combate interno que se libera en la imagen¹⁸. Pues bien, propongo que la aproximación de fragmentos, el manoseo, el recortar, el mezclar, consigue en cambio cerrar una imagen por aglomeración, produciendo un pasado a partir de las posibilidades fácticas actuales y que se pone como el determinante del agujero de sensación experimentado en ella. El pasado convocado es fruto de un trabajo en ese agujero-imagen, que será imagen solo una vez que se le haya incorporado el aura de pasado. La fotografía del nadador se abrirá a las prolongaciones, adyacencias y referencias que la acompañan en su panel del *Mnemosyne* solo si lo entendemos a la inversa, como que los fragmentos y referencias que le rodean confluyen y se solapan en el punto único e irrepetible, haciendo posible, para los ojos del deseo del sujeto Warburg, la imagen de concentración fetichista que le recorta las piernas al nadador

¹⁸ Didi-Huberman, 2002, 222-223.

subyugando al resto del cuerpo. Ese *collage* es eficaz para Warburg porque apela a una pérdida de la que se coloca como su negación encarnada, y aquí está la clave.

No es que la intuición de Warburg sea solo el resultado de una proyección (o incluso un delirio): la imagen de antigüedad que ha identificado el historiador alemán también es *verdad*, porque así como enlaza las faltas, los matices, las repeticiones y las conexiones causales con un valor de memoria, del mismo modo toma nota de que no puede escapar de la red imaginaria con la que su búsqueda de verdad se obceca en esa imagen. La imagen obtenida en la superficie visual será lo que siempre se parece a sí misma en la contingencia en la que cae bajo sus ojos: el deseo alcanza retroactivamente la silenciosa superficie de lo visto causando a la imagen que es su cumplimiento, y lo actual adquiere la categoría psíquica de lo ausente.

Pero entonces se descubre que ese punto-órgano encarna todas las ausencias (todos los pasados) para hacer imagen de lo que no la tiene (el pasado perdido) e incluso puede que nunca tuviera (lo indemostrable de la referencia a un pasado determinante). Las piernas del nadador son una imagen perversa¹⁹, que reconoce la pérdida del pasado pero no quiere saber nada de esa pérdida, a la que objetiva en un sustituto erigido como un monumento recordatorio²⁰. Y atañe no al proceso represivo sino al destino de la representación; una represión histérica, por el contrario, habría silenciado el eco del pasado, pero manteniendo la forma: el segundo caso es el modo en el que trabaja la historia, el primero es el modo paranoico de Warburg, que despliega lo que la neurosis condensa. La imagen perversa es la antesala del trauma, del encaramiento con la pérdida en sí, así como Freud dirá que el fetichista se detiene en las prendas o partes del cuerpo que anteceden a la visualización directa con los genitales de la madre castrada²¹.

¹⁹ Marcada por una «temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos, de pretensiones y perversiones» (Didi-Huberman, 2002, 78).

²⁰ Como dirá Freud en: 1927b, “Fetischismus”, trad. cast. “Fetichismo”, en *Obras...*, vol. XXI, 149.

²¹ *Ibíd.*, 150.

Se podría cumplir un paso ulterior, y arruinar esa imagen que se ha forma con las ruinas de algo previo: si el proyecto Warburg es señalar tanto la ruina como la imagen que el ensamblaje de ruinas compone, ya que gracias a las teorías y especulaciones de Freud podemos considerar a la imagen siempre como un fracaso de imagen, la ruina de una posibilidad genuina de imagen (del deseo), el salto siguiente sería considerar una posibilidad *en* las ruinas. Hacer una imagen, es decir, que arruine la polaridad ruinas-imagen actual para hacer una imagen nueva que ya no se distinga de la ruina de lo previo. Esto conlleva dismantelar el pasado al que la imagen alude sintomáticamente obligándola a renunciar a él para reconocerse como imagen nueva, genuina. Conlleva, es decir, reconfigurar la represión neurótica y apelar a una pérdida que no es el pasado intempestivo, olvidado y reprimido, que se afirmaría anacrónicamente en su supervivencia actual, desplazada y metonimizada, sino la pérdida señalada por la imposibilidad de trascender la superficie objetual actual, la limitación que impone que la imagen actual no pueda ser sino la que es, en la contingencia irrepetible de esa combinación de recortes. Hay una falta en la imagen que no la atraviesa permanentemente, sino que debe ubicarse como el momento previo a la composición material de esa imagen que cumple deseo, o la memoria del acontecimiento histórico de su irrupción; es el resultado de la reacción ante esa nada que es el intersticio entre fragmentos, y que ha hecho posible esa imagen-de-deseo.

Donde viven los monstruos

Didi-Huberman rebatiría que lo percibido no es una instantánea del significado que hubo, sino un «tiempo móvil, un montaje [...], el intervalo dinámico», como «las variaciones regladas de una misma acción patética vista desde diversos ángulos a la vez»²², diversos tiempos dispuestos simultáneamente, como en un cuadro cubista. Un

²² Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit. 189, 190.

discurso que aplica a la tríada de figuras/momentos del *Laocoonte* pero también a los arqueros del *San Sebastián* de Pollaiuolo.

El concepto de *Pathosformeln* de Warburg apuntaría a eso en lo que «no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de su carga emotiva y fórmula iconográfica»²³. O lo que, en las «formas afectivas primitivas», consentiría «saber evaluar cada una de estas nociones –la forma, el afecto, lo primitivo– en función de las otras dos»²⁴, pero *bien mirado*, cabría evaluar la tercera en función de cómo se manipule la primera en su simultaneidad con la segunda. El gesto se identifica por su posibilidad de antigüedad, lo cual no es recíproco de la tesis que sostiene que lo antiguo se diferencia por su gesto, como diría Didi-Huberman, o por los gestos que adoptan los elementos actuales, siendo indiferente cuáles se empleen, pero no cómo se empleen. Y es que desde la superficie solo veremos que un gesto podrá albergar antigüedad, independientemente de qué gesto sea, siempre y cuando abra la ocasión para hablar de lo no dado en el gesto mismo, que se convierte en un monumento a la actualidad precisamente por su capacidad de aludir a una historia fundante. Entiendo la censura como lo que ha hecho posible la irrupción de lo actual, como el presupuesto trascendental para que se esté adoptando un enfoque y no otro, en la contingencia de su revelación en la consciencia.

Siguiendo la sugerencia de los arqueros de Pollaiuolo, los planos separados por temporalidades de orientación y enfoque diversos se abren a los tiempos no ocurridos, los tiempos que se han perdido en las tomas finales, las perspectivas que no se han dado para que se acabe dando la actual. Este caso demostraría cómo del montaje, de la referencia multívoca de los diversos enfoques, emergería una unidad (volumétrica, narrativa) solamente en la alusión a una temporalidad incalculable. Solo así puede

²³ Agamben, 1983, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, *cit.*, 129.

²⁴ Didi-Huberman, 2002, 191.

hablarse de la memoria de la imagen: lo perdido, lo silenciado, lo que no se ha dado para que se dé el enfoque final, o los puntos de escorzo que no son el que ha triunfado, el definitivo, inleuctable y singular. Y, aún, la memoria de la imagen podría ser lo que pone la pregunta: ¿qué ha tenido que caer para que la imagen sea?

Didi-Huberman se siente fascinado por hallar en la biblioteca Warburg una sección dedicada a la “historia de los gestos”. En ella encuentra un volumen de Andrea de Jorio sobre «la persistencia de los gestos antiguos en la cultura popular napolitana», ilustrado con «dibujos de gestos reales observados por el autor en los barrios populares» de Nápoles²⁵. Gestos de manos *recortadas* del resto del cuerpo, monstruos que gesticulan «*all’antica*, aunque indiferentes a toda imitación y a todo “renacimiento” de la Antigüedad»: gestos que no saben que en lo que representan hay algo más que delata su procedencia arcaica, o a la inversa, lo arcaico se manifiesta en la modulación actual – actuada, actualizada–. Así pues, ¿se puede hablar de un pasado que retorna? ¿Es que alguna vez se fue? Más bien se trata, al parecer, de que es del pasado de lo único de lo que se puede hablar cuando hablamos de/en el presente.

Para Didi-Huberman antes que recreación, se trata de una *transmisión* de lo antiguo²⁶, y lo que ha caído es lo que tiñe con el peso de una memoria luctuosa las formas actuales, erosionando sus cimientos para que nunca deban ser pensadas en su univocidad, sino siempre en función de otras imágenes y otras relaciones que hasta ese momento estaban ocultas. En la reproducción de los gestos que no saben qué significan, se obtiene, según este autor, el retorno de lo reprimido. El mismo caso –fórmulas gestuales del pueblo napolitano– es estudiado por Edward Burnett Tylor en 1871, a quien Didi-Huberman y cita y que reproduzco:

[...] en el gran arte de la palabra, el hombre ilustrado de nuestros días emplea realmente el método del salvaje, ampliado y perfeccionado

²⁵ *Ibíd.*, 194.

²⁶ *Ibíd.*, 131.

solamente en los detalles [...]. El doble uso del gesto dirigido a los ojos y de la palabra dirigida al oído se remonta a la más alta Antigüedad [...]. Nada contrasta más con este empleo dominante del gesto para expresar el pensamiento entre las tribus salvajes y con el desarrollo de la pantomima tanto en las representaciones públicas como en los diálogos privados, tal y como nos muestran por ejemplo hoy día los napolitanos, que el espectáculo que nos da actualmente Inglaterra, donde, con razón o sin ella, toda la pantomima se reduce a su más simple expresión en la conversación e incluso en la oratoria²⁷.

Y con otra cita cierra Didi-Huberman su reflexión, una de Wilhelm Wundt, que se arriesga a comparar la gestualidad de los napolitanos con la de ciertos “indios” de América del norte [fig. 14]. Gestos que son principios de signos o hasta imágenes esbozadas, «movimientos corporales investidos por el orden simbólico», hábiles para en ellos «inscribir la imagen» de un primitivismo “psicológico”²⁸. Ese primitivismo le permite a Didi-Huberman plantear tres niveles: el intercambio de lo biológico y lo simbólico, o la construcción del gesto a partir de una moción afectiva; el intercambio entre lo mímico y lo plástico, en el que los gestos exhiben valores estrictamente figurales basados en el mimetismo, por lo que «no habría inscripción de la imagen más que sobre el fondo de un lenguaje de gestos»²⁹. Y el nivel del intercambio entre lo corporal y lo psíquico, en el que la psique deja huellas en las formas somáticas: una *pathosformel* en la que se vislumbra «la red compleja de tiempos entrelazados, “símbolos indestructibles” y desfiguraciones debidas a la historia»³⁰. Pues si la psique deja huellas en las formas visuales lo hace a hurtadillas, a expensas de la censura, como en las barriadas napolitanas, de un modo marginal, minoritario, impuro y frágil, «sintomático, en suma»³¹. Este experimento de montaje permitiría afirmar que el hombre primitivo sigue siendo el mismo en todas las épocas³².

²⁷ Tylor, E. B., 1871, *Primitive culture*, vol. I, pp. 198 y 193-194, en Didi-Huberman, 2002, 194-195.

²⁸ *Ibíd.*, 196-197.

²⁹ *Íd.*

³⁰ *Ibíd.*, 201.

³¹ *Íd.*

³² *Ibíd.*, 255.

De esta breve incursión en el estudio de los gestos cabe destacar, para mis intereses, que si se puede hablar de un arcaísmo (o primitivismo psíquico) indestructible aunque desmemoriado, cuya persistencia irresoluta genera síntomas por conversión (excepto en el caso de los ingleses que, según parece, han sabido elaborar todo salvajismo atávico, tal vez, desarrollando manías), ese arcaísmo es descubierto en el intervalo de su aproximación e intersección con otros elementos (napolitanos-ingleses; napolitanos-indios americanos). Una combinación, una imagen-*collage*, que crea su propia memoria ausente, esto es, crea lo que falta para ligar a esos elementos como imagen plena del deseo. No hay solo una desmemoria, una arbitrariedad semiótica actual de esos gestos, debido a que el sentido originario se ha heredado sin conocimiento consciente por parte de sus usuarios, sino que revelan su misma cualidad sémica, evidentemente, pues nada garantiza la conexión de esa pantomima con un significado genuino a menos que no sea una operación constructiva, un forzamiento de imagen. Como en todo lenguaje, en su formación la voluntad no interviene; la imagen, el signo con valor simbólico, se funda a sí mismo apoyándose en su vacío, en su impropiedad significante, en la estricta acomodación en la superficialidad de su materia visual y sonora. Es así como trabaja la riqueza compositiva del sueño, con materiales intrínsecamente limitados.

De hecho, si se admitiera que en las aparentemente vacías nimiedades de nuestra cotidianeidad habita lo que en un tiempo gozó de una funcionalidad simbólica, que solo así ha sobrevivido a su represión, o que si al amparo de ciertos pliegues late ominosa la presencia de lo remoto que fue poderoso, habría que añadir con ironía que, afortunadamente, ese atavismo se ubica o bien en prácticas paganas de pueblos lejanos, o bien en una geografía de algún modo culturalmente suburbial, como los *rioni* de ciudades orientalizantes del sur de Italia. Es decir, desde una perspectiva analítica, solo a partir de un discurso que da forma a esas imágenes, pueden estas emerger como

significantes impuros de una supervivencia que ha sufrido censura en algún momento de su pasado. Dicho aún de otro modo, este planteamiento da por hecho un sistema de conocimiento y una organización simbólica en pérdida, y la presencia de lo perdido en sus grietas y porosidades. La única actitud éticamente coherente que esta filosofía permite es la de transgredir, socavar y vulnerar desde sus márgenes, ajustando, remendando, evitando las detenciones y las imposiciones discursivas, rebelándose asumiendo su inconsistencia si pasara a ser una revolución, centrándose en las vicisitudes del destino de la representación antes que en su represión primera. Luego evitará intentar, como mostraré más adelante, un nuevo inicio de objeto, de investidura, un intento de imagen nueva, de nueva organización simbólica o de orden.

La celebración del margen trastorna la ciencia, el progreso cultural, o el camino del conocimiento del antropólogo Tylor, que asiste a la imposibilidad de explicar esos síntomas por medio de las leyes naturales de evolución³³. Pero el desgarró, es mi propuesta, en la normatividad lógica no debe ser mantenido como la potencia infractora, que obligaría a un trabajo constante –una constante movilización– contra toda fijación. El trabajo, por el contrario, tiene que ser pensado como la intervención en las condiciones de posibilidad de la imagen, entendida como acontecimiento: un trabajo a partir de su irrupción que sin embargo afecta a las causas del mismo. El valor de la inquietud suburbial no es que hace caer la homeostasis, la linealidad consciente, la continuidad de la argumentación, sino la posibilidad que abre –como un destello, como una *ciudad abierta*, que se conserva naciendo nueva– para instaurar una identidad que mire, con el vertiginoso reposo que otorga la victoria obtenida, hacia el conjunto de pasados y significados a los que ha ajusticiado en su instituirse, momento de fundación de la historia. Por eso debe entenderse la imagen-en-caída como una imagen *resultado*

³³ Ibid., 47.

de la caída, una conjunción irrepetible, como si al caer la fruta de un cesto, arrastrada por accidente al paso del emperador, hubiese compuesto sobre el pavimento su propio rostro como el dios Vertumno [fig. 15].

Didi-Huberman acierta, por lo tanto, cuando escribe que la supervivencia (que es como él traduce *Nachleben*) es una post-muerte pero también un «pasado incoativo», un «ante-nacimiento», la «semilla de la formación de su estilo», o su «morfogénesis»³⁴ y, finalmente, una “supervivencia” en tanto que «transformación de sentido» y recuerdo «provocado»³⁵. Pero, al mismo tiempo, no puede evitar referirse a una «primitividad» anacrónica, escribe, «que perenniza y actualiza la primitividad de los movimientos expresivos, los separa –a través de los procesos de asociación y de antítesis– de su necesidad inmediata: los transforma, dirá Warburg, en *fórmulas* manipulables»³⁶. Como si lo visto actual, en tanto que síntoma, equivaliese al molde vaciado de una criatura hoy pulverizada, de la que podremos conocer su silueta pero nada o muy poco sobre sus plumajes, irisaciones o exuberancia textural.

No en vano hablo de animales. La imitación desmemoriada de fórmulas (de cortejo, de camuflaje, de pánico, de juego) debe entenderse «como un principio fundamental en el cual, incluso entre los animales, la “necesidad” natural iría al encuentro de la construcción social o de la arbitrariedad cultural»³⁷. Pero se podría considerar a la inversa, en contra de las tesis neolamarckianas tan ávidamente leídas por Freud, como que es la arbitrariedad cultural la que consigue convocar, incluso provocar en la realidad factual del individuo, la necesidad natural; como si solo hubiera movimientos de oleaje que arrastran escorias y cuyo amontonamiento produjera la imagen de su causa natural, y solo a partir de la aglomeración de residuos es como se podrá hablar de la incidencia

³⁴ *Ibíd.*, 79.

³⁵ *Ibíd.*, 82.

³⁶ *Ibíd.*, 214.

³⁷ *Ibíd.*, 215.

de los flujos naturales. La programación de un ser vivo no está diseñada para satisfacer una necesidad, pues hay órganos residuales, matices de color inservibles, procesos económicamente demasiado costosos para la reproducción o el apareamiento, o inversiones de energía sin ningún fin salvo el de bastarse a sí mismo, como las pulsiones. Como trataré de mostrar en futuros capítulos, el injustificable estilo de cada ser vivo genera su determinación. Cada vez que tiene lugar una manipulación gestual, de fragmentos, de significantes –arbitraria, incongruente, *innecesaria* respecto al orden natural–, hay inmediación de sentido. Dicho mejor: la “arbitrariedad” cultural sería, en la contingencia única, acontecimental, de su irrupción como ensamblaje de fragmentos, significantes y gestos, la causante de la necesidad natural que a ella se engancha.

Didi-Huberman añade:

Si las fórmulas de *pathos* puestas en práctica por Mantegna y Durero son tan “arqueológicamente fieles”, ello no quiere decir tan sólo que ambos artistas copiaran bien sus modelos antiguos, sino también que el hombre moderno, lo quiera o no, se confronta “energéticamente” con el mundo por medio de “improntas expresivas” (*Ausdrucksprägungen*) que, aunque estuviesen enterradas, no han desaparecido nunca de su basamento cultural ni de su “memoria colectiva”³⁸.

La necesidad teleológica de esos gestos ha desaparecido, pero no su necesario acontecimiento; en su contingencia actual ellos se manifiestan implacables a pesar de no resultar ya necesarios. No hay otro modo de decir que solo hay arbitrariedad y, así, símbolo y cultura. Aunque siendo muy estrictos con la literalidad de los términos, también habría siempre primitividad, porque su necesario advenimiento (una reiteración pulsional, como hemos empezado a ver en Freud) mantendrá siempre su cifra de in-mediatez, de encuentro sin distancia, sin relato, sin vínculos, esto es, de indiferencia por los medios de su ejecución, tanto en su expresión primera como en su repetición desmemoriada. Un gesto, entonces, que es pura manifestación o gesto-cero.

³⁸ Ibíd., 216, citando a Warburg, A.: 1906, *Dürer und die italienische Antike*, p. 126.

Gestos I

Una acción de 1970 del artista y cineasta holandés Bas Jan Ader consistió en enviar una serie de postales a amigos y conocidos con una fotografía suya en la que aparecía llorando; en el reverso se leía: *I'm too sad to tell you* [fig. 16]. El propósito era invitar a la especulación sobre sus lágrimas, sugiriendo a veces reflexiones genéricas que la veían como una *vanitas* (el destino, la inevitable muerte del ser humano, etc.), y otras veces incitando a preguntar sobre la causa fáctica de esa tristeza, o incluso sobre la veracidad de ese sufrimiento. ¿Y si no es más que una pantomima? Peor aún: ¿y si de veras ha tenido la sangre fría de fotografiarse mientras sufría un doloroso trance? Ese gesto, en principio fácilmente identificable como penoso, es un espacio en blanco que el espectador debe rellenar para adjudicarle un lugar dentro de una red de significado: el misterio de su llanto, el oscuro por-qué de su expresión, resulta necesario para que necesariamente haya sentido. Hay un nudo que está en la base de esta imagen en cuanto tal, que fulgura cada vez que irrumpe ante quien recibe la postal, y cuyo trasfondo es construido desde el presente hacia atrás para poder causar lo que de otro modo sería una intolerable expresión sin contenido, la expresión del mero expresarse, tanto es así que le faltan las palabras (*I'm too sad to tell you*).

Podría postularse una resolución si, en vez de mostrar la apertura de los deseos heterogéneos que ese gesto provoca, se pensara que el propósito de la obra fuera auspiciar que el espectador se deshiciera de sus juicios de valor, de las emociones y los accesos de recuerdo que la imagen les convoca, para comenzar desde la mera autorreferencialidad de las modulaciones superficiales de ese rostro. Como si la tristeza sin palabras fuera el instante que espera angustioso, como la histérica que con una mano se cubre y con la otra se arranca la ropa, la institución de un comienzo de deseo.

En sus comienzos junto a Breuer, Freud afirmaba que los síntomas consisten

en operaciones en su origen provistas de sentido y acordes a un fin; por más que hoy se encuentren en la mayoría de los casos debilitadas a punto tal que su expresión lingüística nos parezca una transferencia figural, es harto probable que todo eso se entendiera antaño literalmente³⁹.

Freud ha leído al Darwin de *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* de 1871, sin duda fascinado por encontrar pasajes como este: «Me pareció probable que la costumbre de expresar nuestras impresiones por ciertos movimientos había debido ser de un modo cualquiera adquirida gradualmente, aun cuando hoy se haya vuelto innata»⁴⁰. Darwin dice que algunos actos, emprendidos «para satisfacer ciertas sensaciones, ciertos deseos» en un momento (histórico) determinado, son reproducidos más tarde en situaciones «de espíritu» similares, aunque su pertinencia pueda ya «no ser de alguna utilidad»; es más, si esos estados anímicos son «reprimidos por la voluntad», puede ocurrir no obstante que los músculos reproduzcan por costumbre contracciones que puedan parecer expresivas⁴¹. La repetición de B sin A, el medio sin su fin, o la compulsión de repetición, que señala al gesto de expresión como un producto cuasi patológico, o un signo caído.

Darwin habla de fuerzas de excitación del sistema nervioso que influyen directamente en la expresión, «independientes de la voluntad y, en gran parte, también independientes de la costumbre»⁴²: una memoria inconsciente, una formación de causa desconocida que debe gastarse, debe germinar en alguna parte y, si los caminos habituales para ello no bastan, «se desbordará en vías menos usadas»⁴³. Solo a partir del gesto –vacío– es como se puede hablar de una motivación olvidada, y solo una vez que se tiene delante la única posibilidad percibida, se puede hablar de lo que la hizo caer

³⁹ «[L]a histeria acierta cuando restablece para sus inervaciones más intensas el sentido originario de la palabra», Breuer, Freud, 1893-1895, “Señorita Elisabeth von R.”, en *Estudios sobre la histeria*, cit., 193.

⁴⁰ Darwin, C.: 1871, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, trad. cast. E. Heras, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Prometeo, Valencia, s.a., 28.

⁴¹ *Ibíd.*, 37, 54.

⁴² *Ibíd.*, 79.

⁴³ *Ibíd.*, 85-86.

como posibilidad en la percepción. Darwin llega a aventurar que si ante circunstancias similares se cumplen determinados actos expresivos, las circunstancias inversas generarían reflexivamente los actos expresivos contrarios, aunque carezcan estos, en su completa constelación, de toda utilidad. Un gesto, sería este, que se justifica y consume en la simple adyacencia superficial con otros significantes.

A tal efecto Giorgio Agamben habla del gesto no como el resto de un sentido olvidado sino como pura medialidad [*medialità*], exhibición de una comunicabilidad que no tiene nada que decir⁴⁴. Las gestas de los héroes, a las que pone como ejemplo, implican un derroche de gestos (participio pasado del latín *gerere*: hacer, operar, y también sostener, administrar, gestionar) que sostienen no ya la narración en sí, sino un pasado de actuaciones, de mímica, que toma el recuerdo de sus actos como norma ética, como *exemplum*. Aquí no importa tanto qué contenido se exhiba en esa exhibición, sino entender las gesticulaciones de las gestas como acumulaciones de imágenes para *ser dichas* (épica). Es como un *gag*, dice Agamben, un objeto que se introduce en la boca para impedir el habla (*gag*, ‘broma teatralizada’, ‘escena cómica corta’, pero también ‘mordaza’), una mueca, una pirueta, una improvisación lanzada por el cómico para «suplir un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar»⁴⁵, un instante para el que no se tienen palabras, casi un defecto del lenguaje.

Demasiado (triste) para poder decirlo. Demasiado gesto para poder hablarlo. ¿Es tan superficial? Como superficial, parecen advertirnos las coreografías de Pina Bausch, es la masa de los gestos que se repiten, meticulosamente estudiados, en *Kontakthof* [fig. 17], donde los danzantes, hombres y mujeres «variados en volumen y aspecto», tejen en un patio al raso una coreografía a partir de gestos cotidianos, tales como

Arreglarse la corbata/arreglarse el tirante del sostén, tirar hacia abajo la chaqueta/comprobar la enagua, tocar una ceja/ajustar un mechón de pelo, y

⁴⁴ Agamben, G.: 1996, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Turín, 2008, p. 52.

⁴⁵ Agamben, 1996, 53.

así sucesivamente, hasta que el ciclo de movimientos, infinita y rítmicamente repetido, primero por las mujeres, luego por los hombres, y juntos en varias combinaciones, crearon un monumento deslumbrante⁴⁶.

En efecto, el cúmulo de gestos desprovistos de un sentido determinado, al que, según la teoría darwiniana/freudiana, habrían perdido causando así la repetición compulsiva, da forma a un “monumento”, entendido como punto, surco fundacional de solidez de historia y verdad. Al igual que los gestos interpretados por los augures, que ven el destino del individuo en la constitución de la superficie de sus rasgos que, como dijera Benjamin, no denotan en función de conexiones causales y son moralmente indiferentes; quienes los leen determinan y condenan en ellos solamente la mera desnuda existencia del individuo⁴⁷.

Por fin, si los gestos actuales acomunarían a los humanos entre sí porque apelan a una lámina compartida de primitividad, solo perceptible en las formas residuales, habría que añadir que esa lámina es dada por la limitación y finitud de los materiales por emplear. Los gestos, los fragmentos, los fonemas, las muecas son siempre las mismas: la novedad vendrá, como en un *collage* de Ernst, en la audacia de intervención en las bases del deseo que de ellas hace imagen. No el deseo concreto, narrable, desde luego, sino aquel que desea apropiarse de la causa del desear, como trataré de demostrar.

Luego la pregunta con la que se puede contestar a Didi-Huberman es no cómo lo innombrable del cuerpo, de lo pulsional, de lo atávico, reaparece a pesar de todo, o cómo la necesidad colisiona con lo arbitrario lingüístico, lo que necesariamente puja por emerger con los significantes a los que circunstancialmente se arrima; cómo lo sin-historia, lo in-decible, lo que necesariamente alcanza, lo que es puro advenimiento —sin opción, ya que su irrupción consume toda virtualidad—, colisiona con lo susceptible de

⁴⁶ Goldberg, R.: 1979, *Performance Art*, trad. cast., Mariani, H., Ediciones Destino, Barcelona, 1996, pp. 205-206.

⁴⁷ Cfr.: Benjamin, W.: 1921a (1919), “Shicksal und Charakter”, trad. it. R. Solmi, “Destino e carattere”, en Benjamin, W.: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Turín, 1995, pp. 32, 33, 35.

genealogía, causalidad y símbolo, lo cultural⁴⁸. La pregunta es, en cambio, qué imágenes del cuerpo, de lo irracional, de la memoria inconsciente, podemos obtener mediante una intervención decidida en el repertorio de símbolos, signos, contenidos y trozos, significantes, residuos, de que disponemos, con alcance histórico, que complique el deseo y la identidad del sujeto. La necesidad natural se engancha a los meros gestos, pero lo interesante es dar un paso más allá y plantear qué necesidad es producida en esa contingencia simbólica e históricamente acotada. El proyecto de Freud no consiste en licuar fronteras, sino en imponer horizontes de posibilidad; no señalar un conflicto, sino pensar en lo que ese conflicto permite instaurar.

Así, el gesto es lenguaje en su forma más pura y es también metalenguaje porque no hay gesto insignificante, o mejor, su significado le asalta en un momento irrepetible justo gracias a su sombra de no-significación. Esa improvisación muda, el gag, que muestra «algo que no puede ser dicho»⁴⁹, tendrá coherencia para con la contingencia actual si es entendido como un rellano para el devenir de una significancia. No es una comunicabilidad en bruto que espera su ingreso en un universo de sentido, sino el intervalo para la estructuración de un universo de sentido al que funda agujereando lo supuestamente previo. No hay una brecha significante/significado a la que aprovechar para reutilizar al primero reorientando el ámbito de su alcance; el psicoanálisis entiende esa brecha como momento cero ante cual reaccionar para generar nuevos signos, templar un nuevo lenguaje. No una brecha inherente a la imagen constituida, sino una herida fundacional. Es la ocasión para una identidad que se justifica en la superficie a la que paradójicamente determina, liberando no su recuerdo sino su memoria, o por qué ese elemento y no otro, qué ha sido silenciado, qué podría haber emergido, o el por qué de lo ineluctable actual.

⁴⁸ *Ibíd.*, 208, 211.

⁴⁹ Agamben 1996, 53.

Expresión de lo inexpresable

La imagen nacería siendo la obra «constante, constantemente abierta, de la sobredeterminación»⁵⁰, si no fuera porque cada imagen se cierra sobre sí misma, consumiendo su ocasión de advenimiento y dejando siempre a determinaciones otras (otras posibilidades de origen) sumidas en un no tiempo de im-posibilidad. La siguiente ocasión, recomblando las piezas o trabajando una vez más en el mismo espacio de emergencia de la imagen previa, determinará otra imagen, también verdadera, única y singular en el tiempo de su advenimiento. Por eso creo por igual en su determinación causal y en la ausencia de la misma: “determinación” sería aquello que se le demanda a una zona visual en cada actualidad, demanda en cuyo proceso se fabrica la imagen que, para advenir, determina hacia atrás sus antecedentes. Se podría afirmar que la imagen, como el síntoma, es el significante de una crisis inmediata: historizando ese hiato, adjudicándole un significado, puede convertirse en el continente de escenas pasadas, en el fruto de la (sobre)determinación desde varias fuentes, incluso en una expresión de carácter en cuanto, etimológicamente, los rasgos de carácter son las incidencias de impresiones pasadas, heredadas y afines a un sentido.

Puede haber dos caminos, uno que explica la imagen actual sugiriendo que

Es en la región de la agitación orgiástica de masas en donde hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos los contornos que la mano del artista traza cuando ésta se propone hacer resaltar, bajo la luz de la creación, los valores máximos del lenguaje gestual⁵¹.

Así como que

[...] el motivo dionisiaco –Ménades y Bacantes– marca con su desmesura la bella medida en los pasos, los saltos y las posiciones clásicas. El cuerpo

⁵⁰ Didi-Huberman, 2002, 265.

⁵¹ Warburg, 1929, *cit.*, 3.

danzante, con su vocabulario gestual reproducible, deja paso a una coreografía más misteriosa, más «primitiva» y pulsional, una coreografía de movimientos irreproducibles ligados a rituales demasiado violentos como para ser reconstruidos bajo la batuta de un Maestro de Ballets de la ópera de París⁵².

Y otro camino que asume que desde el momento en el que se asiste a su reproducción, lo irreproducible no es, el pasado se torna algo estrictamente actual y lo primitivo se debe entender como el gesto inmediato, sin original, que construye identidad. Ese “Maestro de Ballets”, tal vez, no había podido aun ver las danzas, extenuantes hasta la muerte, de *La consagración de la Primavera* y su elocuente título: *Imágenes de la Rusia pagana*. Éstas, en todo su exotismo, orientalismo, voluntad de provocación, reivindicación nacionalista no falta de ironía y pura investigación formal, son la más fidedigna plasmación de las antiguas danzas pre-cristianas de la estepa rusa, tras consulta al antropólogo Nikolai Roerich, precisamente porque no pueden serlo, porque son la artistización de un atavismo erudito. Por si fuera poco, los primeros apuntes y diseños coreográficos de Nijinsky se perdieron, así que lo que se ha venido representando posteriormente son re-construcciones de una construcción: sobre este castillo de naipes, ¿qué hacer⁵³?

Ese rastro primitivo puede ser comprendido en el intervalo, desde luego, en el proceso de acercamiento de fragmentos (no en vano la música de Stravinsky se suele denominar “cubista”) de la densa y expresionista partitura octatónica, compuesta a base de trozos, impactos, así como de citas (de melodías folklóricas rusas y ucranianas). Sin embargo ese intervalo, el tiempo compositivo, el blanco del papel sobre el que se colocan los fragmentos, que suspende a la imagen cubista en una encrucijada sin

⁵² Didi-Huberman, 2002, 237, parafraseando a Emmanuel, M., 1896, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*.

⁵³ Los párrafos de Warburg o Didi-Huberman antes citados resuenan de lo que el crítico Louis Laloy escribió sobre la primera versión de la obra de Stravinsky: «Nos quedamos asombrados, abrumados por este huracán que había irrumpido desde la profundidad de los tiempos, y que había vuelto a la vida desde sus raíces» (Rae, C.: *The Rite of Spring*, en www.philharmonica.co.uk).

sentido (un intersticio compositivo), es una ocasión de deseo (de pasado, para ajustar el presente). Dicho de otro modo: los dos caminos antes aventurados presumen un sin tiempo de significación cero, de indeterminación, de posibilidad constantemente abierta, pero con la diferencia de que el segundo contempla ese intervalo como la condición vacía de los significantes, que a ningún pasado aluden salvo a una idea indemostrable, esto es, la arbitrariedad significativa es el único material al que referirse. El encuentro arbitrario entre esos elementos solo será imagen si cumple deseo.

Se trataría, precisando aún más, de considerar esa pervivencia en lo visto no como lo que introduce un extrañamiento para el sujeto espectador, sino como el extrañamiento que arroja la imagen a su condición como tal. Lo primitivo es la captación del acontecimiento de su aparición misma, aquello que ha tenido que caer (faltar) para que haya caído (plasticidad combinativa) la imagen actual: el instante en el que un racimo de partículas, de distintos orígenes, se agolpa naciendo como imagen, tan efímera como absoluta, bajo la mirada del sujeto que engloba ese grupo de fragmentos, a los que recorta, voltea, superpone y, en definitiva, monta y ensambla, en un acto que funda historia mediante un movimiento retroactivo sobre la superficie de lo visto. La antigüedad vibrante es, así, la de la propia irrupción acontecimental, que ha convocado series de referencias, memorias, afectos, para causarse como imagen. Como si el síntoma, antes de ser la expresión de un contenido primitivo que ha sobrevivido a pesar de su *caída* en desgracia, fuera el momento en el que confluyen ciertos elementos actuales ante la mirada de un sujeto espectador: una ‘caída al unísono’, una *coincidencia* (σύμπτωση), un logro afortunado, un éxito de imagen hallado en su potencialidad expresiva que a primera vista parece expresión (de algo), una “primera vista” que es fruto de la retroactividad del efecto de la asociación.

2. SOBRE LA CENSURA

Expresión y censura

Para hablar de neurosis al doctor Freud le resulta de importancia esencial tener en cuenta lo que en 1896 llama “defensa”. Por ejemplo, en la histeria, el infante habría sufrido pasivamente una irritación o excitación en los genitales que habría dejado una huella en la psique, que se haría presente en épocas más maduras como recuerdo. Es el momento en el que retroactivamente pueden reconocerse como traumáticas esas vivencias pero no por su recuerdo como tal, sino por el afecto desprendido o porque motivan una represión¹. La represión primaria, se adelanta en estas páginas, marcará los senderos para todas las represiones psíquicas que se cumplan a lo largo de la vida del sujeto a modo de un «efecto póstumo del trauma infantil»² (una *Nachleben*), que tiene como consecuencia que otros recuerdos, de la vida adulta incluso, se reprimirán si consiguen poner en vigor la huella del primer trauma. Con todo, ese determinismo no parece ser tan categórico, y los primeros traumas funcionarían como el pretexto formal para que se entramasen con él «las constelaciones temporales de la libido», o la energía/apetito psíquica de sentido sexual³.

Estamos aquí, ya en los primeros escritos psicoanalíticos, ante la enseñanza de que la censura es algo más que una prohibición que pende sobre el acceso a la consciencia de ciertos contenidos. Sería más bien un acto constitucional-constituyente, como un

¹ Freud, S.: 1896d, *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa*, trad. cast., *Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen*, en *Obras...*, vol. III, 163-165, 167. En esta época “represión” y “defensa psíquica” no se distinguen; mucho más tarde, en *El yo y el ello*, se destacará a la represión como uno de los mecanismos de la defensa.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*, 169.

gesto mítico, manifestación del mero ser de los dioses como poetizara Benjamin⁴, del que emanara la ley y con el que nacería el derecho, momento originario ni justo ni injusto cuyo recuerdo instauraría desde entonces qué entra y qué no en la legalidad⁵. Lo que aparecerá en la consciencia serán representaciones obsesivas que sustituyen al recuerdo patógeno o «formaciones de compromiso entre las representaciones reprimidas y las represoras», que desfiguran el/los recuerdo/s reprimido/s, primero porque remplazan el contenido pasado por otro presente, y luego porque sustituyen el cariz sexual por otro no sexual, lo que demuestra, para el doctor, la «inclinación represiva que continúa vigente»⁶. Es más, el contenido de la representación obsesiva «sigue siendo fragmentariamente idéntico a lo reprimido o se deriva de esto por medio de una correcta secuencia de pensamiento», y encuentra su causa fuera de sí mismo⁷.

En estos años se trabaja en análisis para, a partir de las defensas secundarias contra recuerdos nuevos, representadas en los síntomas o acciones de la enfermedad, anular la represión original de la primera infancia que les sirve de modelo. Esa represión primera parece funcionar a modo de *idea* que antecede a su plasmación sensible, aunque tal vez se trate más bien de una reciprocidad entre el trabajo con los elementos sensibles y el modelo que de ellos se recaba, que hace las veces de guía retroactiva para los procesos actuales. Cada combinación de elementos es la manifestación de una idea que sin embargo no los precede, sino que se puede aplicar solo en la paradoja de su dependencia del momento material de esa combinación.

⁴ Cfr.: Benjamin, W.: 1921b, “Zur Kritik der Gewalt”, trad. it. R. Solmi, “Per la critica della violenza”, en Benjamin, *Angelus Novus...*, cit..

⁵ Freud propone una génesis para las «representaciones obsesivas»: 1- seducción sexual en la temprana infancia: su represión provocará una hostilidad hacia el otro sexo que reaparecerá en la vida adulta bajo la forma de reproches y sentimiento de culpa; 2- El recuerdo de acciones placenteras se verá siempre conectado a la aparición de aquellos reproches, pero la represión original posibilita reprimir el reproche actual y sustituirlo por un «síntoma defensivo primario»; 3- Lograda esa defensa, la enfermedad adviene cuando retorna el recuerdo de lo reprimido, ya sea de forma espontánea o por influencia de excitaciones ulteriores (Freud, 1896d, 170).

⁶ *Ibíd.*, 170-171.

⁷ *Íd.*

Se da un caso de una paranoia en la que una paciente, paseando por las calles de su localidad, habría escuchado unas voces: en realidad reproduce los pasajes de un relato que habría suscitado en ella ciertos pensamientos por analogía con su situación actual o con recuerdos de ese modo despertados. Contra esos pensamientos “nuevos” «se había levantado una resistencia represora» ya que se trataba de un contenido que, mediante «unos caminos fácilmente pesquisables, se entramaba con su aversión sexual», despertando de ese modo «las viejas vivencias infantiles»⁸. A consecuencia de esta censura los pasajes del cuento recibieron un refuerzo que les hizo ser leídos en voz alta y luego catapultados a ser oídos en delirio mientras la enferma recorría el pueblo⁹.

En este ejemplo parece quedar claro que la censura, como instancia que arbitra lo que de lo Inconsciente accede a la consciencia anudándose a los restos del Preconsciente, es creadora, por deformación e inversión en este caso, como parece ser distintivo de la paranoia y la neurosis, de imágenes, escenas y relatos. Pero no porque sustituye el material inconsciente por elementos secundarios, como si buscara expresar con otros medios lo que originariamente quedó coartado, sino porque la propia represión primaria infantil, aceptando por ahora este término, imprime y fija un *modo* de manejo de lo actual inmediato. En la histeria, en cambio, los símbolos mnémicos primitivos se repiten en el síntoma sin modificación¹⁰: se convierten o transfieren literalmente a mímicas corporales.

Si hablamos de lo que se expresa es los síntomas como de lo reprimido que *retorna*, que tal vez nunca llegó a adquirir por sí mismo una representación consciente, entonces la deformación de los elementos y el lenguaje a mano no sería su expresión defectuosa, que demuestra la intrínseca imposibilidad de percepción de eso inconsciente, sino el modo genuino con el que el trabajo del sistema Prcc.-Cc. puede hablar lo que no tiene

⁸ Ibíd., 181.

⁹ Íd.

¹⁰ Ibíd., 183.

voz. Otro material tratará de decirlo en otro momento, pero en la ocasión singular y contingente a examen, *esa* será la imagen de lo reprimido, que por lo tanto nunca está, técnicamente, reprimido. Así como en una lección de anatomía el interior del cuerpo exhibido deja de ser interior, lo interior no es entendido en un constante diferimiento, sucediéndose los niveles manifiestos en una cadena infinita, sino como lo que no-es en la ocasión dada, que sienta las bases para preguntarse qué podría haber sido, qué se podría haber hecho en lugar de... Ocasiones fallidas que en terapia son manejadas como las ocasiones por darse.

Pero hay más, y la aparente deficiencia de expresión de lo reprimido en la actualidad es la condición necesaria para acceder a la verdad de eso que se manifiesta; solo percibiendo lo actual como *deformación* perceptiva se podrá hablar de un pasado *deformado* en su tiempo propio, que lo hizo caer en el olvido. En la literalidad de la apariencia actual está la sustancia del episodio referido al pasado del sujeto, entendido como virtualidad y almacigo de posibilidades. El sueño, por ejemplo, escoge una situación cualquiera, un detalle percibido, u oído, que sea susceptible de acoplarse a una escena infantil: «es un triunfo singular que se logre mudar una situación reciente, justamente la que ocasionó el sueño, en una situación infantil. [...E]llo se consigue gracias a la una pura contingencia del material»¹¹

Si la censura es lo que arbitra descriptivamente el acceso de lo contenido en el *Icc.*, lo censurado aparece como estado y como ser, como ante y como junto a, como transitorio y como esencial y permanente, pero, como ocurre con estos verbos auxiliares en castellano, también el *estar* reprimido puede implicar su permanencia y lo que *es* reprimido se deshace en la expresividad de sus subrogados. Lo reprimido se yergue como sombra del pasado en el presente y, con todo, es captado como la sombra

¹¹ Freud, 1905a, *Fragmento de análisis...*, cit., 78.

proyectada por lo presente: *está* en su representante temporal del mismo modo que *es* su representante temporal. Aunque tal vez sea más correcto invertir la locución, y decir que el elemento visible, manifiesto, *es* la represión y *está ante* lo reprimido, como aquello cuya presencia es notada pero una irreductible distancia promueve la espera de su desvelamiento. En efecto, solo *hay* reprimido ante una mirada otra, así como solo había primitividad para el ojo que combinaba fragmentos de diversas proveniencias para hacer la imagen de los gestos naturales.

Censura y síndrome

Lo importante para la cura, en los años en los que Freud trabaja junto a Breuer, es «si frente al suceso afectante se reaccionó enérgicamente o no»¹². De no haber sido así dicho afecto habría quedado fosilizado, fijándose al recuerdo del suceso. Esos recuerdos a menudo pueden ingresar «en el gran complejo de la asociación», como en el “Caso Emma”, engarzándose con recuerdos de otras vivencias o incluso fantasías. Hundiéndose en la espesura de la selva de las asociaciones se extravían momentáneamente de la memoria «en su estado normal», ya porque el impacto pasado era demasiado intenso para ser tramitado, por ejemplo un afecto sexual u otra «vivencia teñida de afecto»¹³, ya porque «circunstancias sociales» lo impidieron¹⁴. Ambas situaciones pudieron producir «una escisión de grupos de representaciones»¹⁵, conservándose el afecto pero no la imagen correspondiente, que es lo que caracteriza a la histeria “adquirida”.

¹² Freud, 1893b, *Sobre el mecanismo psíquico...*, cit., 34. Una reacción adecuada siempre es por vía de la acción, pero puede ser sustituida por el recurso al lenguaje, su verbalización, su desfogue en palabras, o “abreacción” (Ibíd., 37).

¹³ Ibíd., 32.

¹⁴ Ibíd., 34-36.

¹⁵ Ibíd., 38.

En la enfermedad el impacto pasado se repite en el presente del síntoma, «tal vez adornado con diversos fantasmas»¹⁶: la determinación primera del síntoma histérico es, pues, una sustracción ocurrida en el pasado que hace encallar el presente, o bien, una posibilidad quebrada en el pasado que se monumentaliza en el presente. La presencia actual del síntoma, así, es lo verdaderamente traumático a pesar de que *trauma* se llame a lo sucedido en origen. Lo que interviene en verdad es una *trama*, o la conexión entre la historia del ocasionamiento del trauma y el síntoma actual, es decir, una referencia simbólica entre lo que acontece en la actualidad y una narración de pasado, modelado y elaborado en circuitos de asociación mediados por el lenguaje. Freud pone el ejemplo de una paciente, aquejada de fuertes dolores en el entrecejo, que relata en terapia cómo en el pasado la abuela la escudriñaba «penetrándola con la mirada»¹⁷. Aquí se evidencia que existe «un propósito de expresar el estado psíquico mediante uno corporal» que, sofocado, sumerge al enfermo en un círculo de representación impedida para cuya expresión libre «el uso lingüístico ofrece los puentes»¹⁸. De nuevo el sistema preconsciente interviene como condición para lo reprimido. En verdad, solo en las palabras actuales podrá el trauma pasado aportar significado al síntoma actual o, a la inversa, parece como si solo en la palabra hacia otro, el analista, el síntoma se pudiera volver una imagen de pasado, traumático entonces porque deficiente ahora.

¿Qué es lo que adquiere expresión en la imagen? ¿El pasado en sus derivaciones desveladas en el presente, o el presente gracias al aditamento de un éter de pasado? En 1896 Freud define la actitud del analista frente al síntoma haciendo una oportuna alusión a la arqueología:

Un templo se completa desde las ruinas a las columnatas; las numerosas inscripciones halladas, bilingües en el mejor de los casos, revelan un

¹⁶ *Ibíd.*, 30.

¹⁷ *Ibíd.*, 35.

¹⁸ *Íd.*

alfabeto y una lengua cuyo desciframiento y traducción brindan insospechadas noticias sobre los sucesos de la prehistoria¹⁹.

Y, tras la cita latina «*saxa loquuntur*», concluye: «Uno quiere hacer hablar a los síntomas de una histeria como testigos de la historia genética de la enfermedad»²⁰. Leemos que la escena traumática se ha mantenido como símbolo en la memoria pero ha perdido su conexión de sentido con el síntoma actual²¹. La acepción de *símbolo* que aparece aquí es la de una íntima conexión entre contenido y representante que es defectuosa porque solamente se vuelve efectiva si se diseminan sus componentes a lo largo del tiempo y del olvido.

Pero ¿y si lo que hay es una imagen simbólica actual, el síntoma, en tanto que la forma, el contenido y el relato nacen en el mismo tiempo que su emergencia traumática? Podemos preguntarnos si el síntoma puede ser ya considerado un símbolo conforme a un proceso de alusión identitaria a un contenido pasado de eficacia significativa, al que se determina solo en la medida en que sirve para determinar el presente. Como si la eficacia simbólica se redujera al tiempo que colecta elementos que *ya están ahí* simultáneamente al nacimiento de un fin para su recolección. Entonces puede no solo que el pasado desalojado, o desmemoriado, tenga en el presente su más limpia y plena expresión, dado que como actualidad en el pasado en el que presuntamente aconteció resulta inválido (ya sea como trauma sin cualidad, ya sea como experiencia mínima que en su momento carece de sustancialidad psíquica) y es en cambio significativo en un presente que acoge todas las connotaciones necesarias para su expresión, sino que esto ocurre solo tras la aproximación entre sí de determinados elementos, generando un clima simbólico de deslizamientos «dentro del

¹⁹ Freud, S.: 1896b, *La etiología de la histeria*, cit., 192.

²⁰ Íd.

²¹ Ibíd., 194.

encadenamiento asociativo»²². Puede que «se intercambien muchas escenas ineficaces como unas transiciones necesarias en la reproducción», hasta dar con la «escena traumática genuina»²³. Se confirma que un síntoma solo puede ser imagen de un pasado y no de otro, y que cada imagen alude a un momento singular y a una carga de verdad para el paciente. Por cierto, el pasado solo se expresa “necesariamente” en este enlazarse, como si a ese prurito o propósito de expresar, careciendo de los elementos “genuinos”, no le quedara más remedio que echar mano de lo primero con lo que se topara, desde recuerdos anteriores incluso a la supuesta escena traumática –que en ese momento no se habían hecho conscientes pero que ahora en terapia *mediante palabras* se asocian a aquella– hasta episodios ni siquiera vivenciados por el enfermo²⁴.

Es la censura lo que impide la expresión limpia del pasado y lo que le obliga a emplear elementos impuros: lo censurado es la «escena infantil» causante del afecto traumático, que en estos años (1896) bien puede ser una seducción sufrida a manos de los padres o algún otro adulto, incluso ejercida de manera inconsciente por éstos, sentando la base de futuros conflictos sexuales. Solo desvelándola en terapia se romperá el sello de la enfermedad y se regresará al encadenamiento asociativo inteligible (*verständlich*)²⁵.

Lo reprimido, se lee en otra parte, implica que «dentro de la vida sexual tiene que existir una fuente independiente de desprendimiento de displacer; presente ella, puede dar vida a las percepciones de asco, prestar fuerza a la moral, etc.»²⁶. El deambular del paciente entre impresiones pasadas y remotas, y las defensas correspondientes puestas en marcha a lo largo de los años, marcan la naturaleza de las que Freud llama “neurosis de represión”, neurosis cuyo «carácter específico» depende de «cómo es llevada a cabo

²² *Ibíd.*, 195.

²³ *Íd.*

²⁴ *Ibíd.*, 197, 195.

²⁵ *Ibíd.*, 204.

²⁶ Freud, 1896a, “Manuscrito K”, *cit.*, 262.

la represión»²⁷ (ya sea sobre vivencias sexuales prematuras, ya sobre su recuerdo inconsciente, despertado por una vivencia posterior, o bien que se trate, sin más, del retorno de lo reprimido, contra lo que el sujeto debe emprender nuevas defensas generando síntomas nuevos). Del placer al displacer, de la pasividad ante la vivencia sexual del infante a la actividad de la defensa contra ella, para las neurosis «lo decisivo son las constelaciones temporales recíprocas entre ambas vivencias, y entre ellas, el punto temporal de la madurez sexual»²⁸.

Si bien las teorías sobre la seducción sufrida pasivamente serán abandonadas poco después, la lección aquí es que los recorridos de la represión, y no tanto el impacto de la presunta escena traumática en la infancia, son los que dan forma a la neurosis, y esos recorridos se prolongan, proliferan y se abren en variaciones a lo largo del tiempo, significando el pasado primitivo infantil retroactivamente. Además, aunque en trabajos posteriores Freud deseche la hipótesis de que lo reprimido infantil es algo demasiado difícil de tramitar por el infante inmaduro, bien porque aún desconoce el significado de ciertos signos sobre todo sexuales, bien por circunstancias externas como la admonición de los adultos, ya se están dando aquí algunas claves, como que el pasado solo puede retornar si es recuperado hacia delante, en su conexión con otros contenidos, en su despliegue, en su referirse a acciones presentes y sucesos que pueden «no significar un suceso real y efectivo» sino algo análogo²⁹. Lo que se mantiene, empero, es la teoría de que lo que tenemos ante los ojos es el efecto de un compromiso entre contenido e impulso afectivo, por así decir, deformado el primero por la censura, conservado el segundo porque se trata de «una compulsión [que] no se puede solucionar»³⁰.

²⁷ *Ibíd.*, 263.

²⁸ *Ibíd.*, 264.

²⁹ *Ibíd.*, 265.

³⁰ *Íd.*

La tercera vía no existe. Censura y síndrome II

En 1900 Freud escribe que la *censura* (*Zensur*) se ubica entre dos instancias productoras de pensamientos, una de las cuales solo puede acceder a la consciencia mediada por la otra, que en cambio goza de vía libre: lo que no logra trascender esa censura queda así en estado de *represión* (*Verdrängung*). Dicha censura, activa durante la vigilia, parecería relajarse mientras dormimos, momento en el que lo reprimido tendría más fácil alcanzar la consciencia, transfigurándose en sueños para no despertar su alarma, dándose así una transacción, una «formación de compromiso» entre «aquello que se propone una instancia y lo exigido por la otra»³¹, satisfaciéndolas a ambas. Hay sueños que satisfacen un deseo para la instancia de lo reprimido al mismo tiempo que provocan penosas sensaciones para la instancia que accede a la consciencia; es la segunda la que genera el sueño en su defensa contra lo que proviene de la primera, deformándolo, con lo que no es creadora pero impone un disfraz, y todo ello para cumplir la misión principal, la de proteger el dormir, la de atemperar y esconder las perturbaciones que asaltan al individuo por la noche³².

Freud sostiene que si hay deformación onírica³³ es porque se ha llevado a cabo una acción censuradora contra un contenido intolerable para la conciencia, o contra el deseo que de él emana. Limitándonos ahora a los sueños, a pesar de estas contrafuerzas, el «dispositivo psíquico para que tales deseos sofocados pugnen por realizarse se conserva y sigue siendo susceptible de uso»³⁴. Por eso lo reprimido *es* y *está*, y el sueño, censura que aun expresa, «no puede figurar un deseo sino como cumplido dentro de una

³¹ Freud, S.: 1901a, *Über den Traum*, trad. cast. *Sobre el sueño*, en Obras..., vol. V, 658, y en Freud, 1899-1900, *La interpretación de los sueños*, cit., vol. IV, 162, y vol. V, 535.

³² *Ibíd.*, vol. IV, 164.

³³ En otras páginas dará una explicación a la que tendrá que renunciar a medida que avancen sus investigaciones, según la cual existen distintos tipos de sueños en función de cómo haya ejercido la censura su poder, desde los que no la han sufrido bajo ningún aspecto, hasta los que disfrazan lo reprimido deficientemente, generando así angustia (*Ibíd.*, vol. V, 657).

³⁴ *Ibíd.*, vol. IV, 247.

situación»; mejor dicho, el sueño «enfrenta la tarea de buscar el deseo que puede figurarse como cumplido por la sensación que ahora es actual»³⁵. Como si fuera la oportunidad material, volumétrica, superficial, la que determinara el deseo que en ella se puede cumplir. Según esta acepción, que iría en contra de la que concibe lo reprimido como lo que empujaría desde abajo deformando la capa superficial (más allá de su enlace con las teorías sobre las fuentes somáticas, o excitaciones corporales durante el dormir, que inducirían el contenido de ciertos sueños), los propios modos de la censura habilitarían la expresión de un contenido reprimido. El disfraz no es el atributo de lo disfrazado, más bien se trata del proceso de combinación posible en un contexto concreto. Más que nunca se nos está diciendo que un medio impropio es el lenguaje más fiel y originario de lo reprimido, cuyos modos de expresión son dados y obedecen a la contingencia de su expresión: tal vez en otro momento se den otros medios, otras posibilidades.

Si una sensación era percibida en un primer momento como placentera, desde la barrera de la represión será entendida como de displacer, ante la perspectiva de que se le permitiera gozar de un ulterior desarrollo³⁶. La represión interviene, así, como una prospección de futuro sobre las posibilidades efectivas de ese contenido de representación inconsciente al mismo tiempo que lo provoca, ya que es su actividad la que da forma a algo del pasado en la perspectiva de un futuro de posibilidad. En la sección anterior se vio cómo el *aparato anímico* descrito en 1900 constaba de dos sistemas, el *Inconsciente (Icc.)*, en el que la energía psíquica campa libre ligándose sin coerción a las representaciones que allí habitan, reprimidas o no, y el *Preconsciente-Consciente (Pcc.-Cc.)*, que limita esa libre derivación de “energía” y ejerce una transformación de la misma.

³⁵ Íd.

³⁶ Freud, vol. V, 573.

También más atrás he hablado de una represión primera que, cuando aparece un «estímulo perceptivo que es fuente de una excitación dolorosa», emprende un movimiento que se extraña de ella, sustrayéndole la posible investidura que la haría digna de atención, persistiendo luego en el aparato psíquico «la inclinación a abandonar de nuevo la imagen mnémica penosa tan pronto como se evoque de algún modo»³⁷. Esas ulteriores evocaciones, que provocarían displacer tal y como lo habría hecho la primera percepción, son «indestructibles y no inhibibles», y reproducen el intento de huida original: es el origen, se dice, del tesoro mnémico infantil cuyo modelo marcará la vida anímica del adulto³⁸. La peculiaridad de este recuerdo penoso es que no posee la suficiente «cualidad» para atraer una investidura desde el *Prcc.* y hacerla así susceptible de consciencia, con lo que la actividad se limita a huir de ella y el sistema *Icc.* queda incapacitado para «incluir algo desagradable en la trama de pensamiento»³⁹.

¿Hay una tercera vía respecto a, por un lado, la represión absoluta de un pensamiento, y a su abierta expresión por otro? ¿Un híbrido entre la dictadura de la represión y la libertad de emprender una manifestación autónoma? Es tentador contestar que esa tercera vía es una patológica. Sin embargo, suponer un sistema primario como el que es aquí planteado no deja de ser una «ficción teórica», y solo puede conocerse por la superposición del secundario, así llamado porque vendría a contener los procesos que se componen poco a poco por combinación de representaciones fruto de la experiencia: en efecto, el sistema primario, como se confirmará en futuros escritos del doctor, «permanece inaprensible y no inhibible para el preconscious»⁴⁰. Dicho mejor, si la labor del *Prcc.* es guiar las excitaciones que provienen del *Icc.*, solo con retraso sabremos de los procesos primarios, una demora que hace posible su identificación pero

³⁷ *Ibíd.*, 589.

³⁸ *Ibíd.*, 593.

³⁹ *Ibíd.*, 590.

⁴⁰ *Ibíd.*, 592-593.

que, a la vez, les hacen perder «un gran ámbito del material mnémico» para la percepción preconsciente⁴¹. La movilidad de las investiduras desinhibidas busca la descarga inmediata, sin adaptación ninguna, por vía motriz o mediante el recurso a una alucinación: es lo que ocurre cuando se invisten elementos en los sueños, sin importar cuáles, y fragmentos de palabra en los chistes. Solo cuando un deseo inconsciente es particularmente intenso, el *Prcc.* reforzará la contracarga, dando, como resultado de la defensa, un síntoma como producto transaccional.

Lo que queda claro de esta exposición es que el sistema *Prcc.* necesita «disponer de todos los recuerdos decantados en la experiencia», debe invertir ese recuerdo inconsciente, pasarlo de percepción insusceptible de consciencia a representación preconsciente, o identidad de pensamiento, para combatir la sensación penosa y, simultáneamente, drenar la excitación⁴². Freud lo especifica aún más: el sistema secundario, *Prcc.*, tiene como condición, para invertir una percepción interior, o representante de la excitación, ser capaz de inhibir la emanación de displacer que conlleva⁴³. Luego solo la defensa en su contra hará perceptible para los sistemas posibles de consciencia aquello que, por su naturaleza, no puede acceder a esa posibilidad; resulta que la *identidad de percepción* mediante la cual el sistema primario busca descargar su tensión solo se la podrá hallar en la *identidad de pensamiento* producida por el secundario.

En 1895 se denominaba acto del pensar a la búsqueda de caminos alternativos para alcanzar la misma satisfacción que la proporcionada por la imagen satisfactoria alucinada –recordemos, la huella mnémica visual del pecho materno, por ejemplo, que pone fin al displacer– sin regresar a ella, y optando en cambio por enlaces de

⁴¹ *Ibíd.*, 593.

⁴² *Ibíd.*, 590.

⁴³ Tanto es así que en la censura honrará Freud «al guardián de nuestra salud mental» (*Ibíd.*, 559).

representaciones secundarias⁴⁴. El pensar, por lo tanto, es la extensión, la demora, el rodeo a lo largo de las conexiones entre las representaciones, que va desde el recuerdo de satisfacción hasta la «investidura idéntica de ese recuerdo» pero en su derivación por «vías motrices»⁴⁵. Siendo en verdad un proceso de desviación respecto al camino original directo de satisfacción, el pensar, se dice, se conducirá conforme a una paulatina emancipación del principio del placer/displacer (la evitación de la percepción penosa), conservando empero la influencia del afecto en «un mínimo» que será utilizado como «señal», como faro para guiar esas combinaciones y rodeos⁴⁶.

No es tanto que los límites de posibilidad de consciencia de lo reprimido se evidencien en el grado de deformación del pensamiento, o de los actos que lo sustituyen mediante un producto compromisorio como en el síntoma, sino que –y nos lo enseña el sueño, que no es un producto patológico⁴⁷– en la imposición de la capa secundaria, representable, está ya la percepción irrepresentable, la moción primitiva de deseo, o la carga psíquica de energía proveniente de un estímulo sensorial. Descarto aquí considerar una energía, incuantificable, indemostrable e irrepresentable como motor de cambios (traspaso de energías somáticas a percepciones psíquicas y a representaciones de cualidad simbólicas), pero creo interesante mantenerla como lo que, por el contrario, es rastreable *a posteriori*, en el ya mencionado rodeo, o en la cubrición superficial preconsciente. Es decir, los horizontes de posibilidad de percepción consciente de lo reprimido son puestos por la modulación de lo superficial latente. Si bien Didi-Huberman podría defender algo similar a esto⁴⁸, mi propuesta pasa por afrontar el presente (del sueño) encarándolo no con el pasado reprimido (lo que pervive en el desplazamiento constante, que consigue expresarse sobre los carriles de una tercera vía,

⁴⁴ Freud, 1895e, *Proyecto de psicología*, cit., 375.

⁴⁵ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., 591.

⁴⁶ *Ibíd.*, 592.

⁴⁷ *Ibíd.*, 596.

⁴⁸ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit., 158.

tangencial, suburbial, mestiza), sino encarándolo con el pasado de su propia irrupción acontecimental. Se trata de asumir las imposibilidades, ya que cada aparición manifiesta se impone en una ocasión única e ineluctable, que obtura posibilidades otras.

Censura y síndrome III

Leamos al Freud de 1900 que habla sobre histeria, para quien, hemos explicado ya, hay dos tendencias que, oponiéndose como en un paralelogramo de fuerzas, generan un tercer vector que es «otro elemento psíquico, no la vivencia en cuestión, conectado con ésta por caminos asociativos próximos, [que] es el que se fija en la memoria»⁴⁹. Ese elemento es el logro disminuido de la censura porque, a pesar de que ha sido purgado, al mismo tiempo es la marca de su vínculo con lo efectivamente «sofocado»; la fuerza sofocadora triunfa, se dice, al conseguir desplazar, acallar el contenido mnémico esgrimido por la fuerza impulsora de ese recuerdo, pero la intensidad, la energía, el aura de ese recuerdo se mantiene viva en la memoria. Así pues, ¿dónde queda eso sofocado?

Hay una dicotomía que insiste en la exigencia de interpretación y que, trabajando sobre el material onírico, detecta que los afectos y las emociones que se dan durante el sueño resultarían incongruentes durante la vigilia, ante lo cual «nuestro juicio despierto se extravía»⁵⁰. Aparece una «intensa exteriorización de afecto [...] a raíz de un contenido que no parece ofrecer ocasión alguna al desprendimiento de afecto»⁵¹, o para *ese* desarrollo de afecto. Se vuelve a desbaratar lo *esperado*: cosas repugnantes en el sueño no despiertan nuestro rechazo y cosas nimias nos producen horror. Según el doctor, los enfermos que otorgan extrema importancia o padecimiento a contenidos de representaciones en apariencia intrascendentes, «se equivocan», por lo que el

⁴⁹ Freud, 1899b, *Sobre los recuerdos encubridores*, cit., 301.

⁵⁰ Freud, 1899-1900, vol. V, 458.

⁵¹ Íd.

análisis, que «reconoce justificado el afecto», deberá recontextualizarlas, e ir en busca de la «representación que le corresponde»⁵².

Nunca hay experiencia de desconocimiento en la irrupción de un gesto (desmemoriado) sino experiencia de la sospecha. Hay sospecha, por ejemplo, ante los rituales obsesivos de un neurótico, aparentemente sin sentido y simbólicamente vacíos, que sin embargo, se descubrirá, son «figuraciones indirectas» del «vivenciar sexual» del enfermo⁵³. Quien ejecuta esos actos compulsivos es un siervo de «la expresión de motivos y representaciones inconscientes», que debe cumplir bajo una oscura amenaza de castigo heredera de la original represión de una «moción pulsional»⁵⁴, es siervo, entonces, del ribetear de su estilo. Así es la génesis de unos actos que según el análisis son, ni más ni menos, los propios mecanismos de contención de la pujanza inconsciente; ceremoniales de defensa se los llama⁵⁵. La continua tentación de sucumbir ante esa tendencia por satisfacer y su consiguiente represión generan angustia [*Angst*], miedo a sufrir el castigo si se cediera a ello: esta teoría, que será rechazada en 1926, es útil aquí para mostrar que lo reprimido es contenido y a la vez expresado (sin conocimiento) en las prácticas neuróticas como defensa frente a la tentación inconsciente y también frente a la desgracia en ciernes.

O dicho aún de otro modo, el ceremonial neurótico devuelve algo del placer que está destinado a prevenir; esas acciones defensivas contra la pujanza inconsciente implican al mismo tiempo el regodeo del enfermo, quien en ellas encuentra cada vez más una aproximación a las acciones que durante la niñez se habrían exteriorizado y habrían sido sofocadas⁵⁶. Así, la emergencia de lo displacentero en el pasado se

⁵² *Ibíd.*, 459.

⁵³ Freud, S.: 1907, “Zwangshandlungen und Religionsübungen”, trad. cast. *Acciones obsesivas y prácticas religiosas*, en *Obras...*, vol. VIII, 103.

⁵⁴ *Ibíd.*, 105.

⁵⁵ *Ibíd.*, 107.

⁵⁶ *Ibíd.*

traspone en algo irrelevante en el presente⁵⁷ que, sin embargo, ha colonizando el hacer del enfermo volviéndose tan sustancial y urgente como lo primero; el proceso de mediación se vuelve tan inmediato como aquello a lo que terea, con lo que el valor simbólico originario se mantiene pese al corrimiento de los eslabones, y el modo en el que el enfermo tramita sus defensas es el material sobre el que trabajar. Como esas agallas que se forman en la superficie de las hojas de ciertos árboles, que sirven para defenderse del parásito que ha implantado un huevo en ellas pero que, paradójicamente, lo acolchan y protegen, garantizando su eclosión: el insecto prospera gracias a la gesticulación de la carne de la hoja en su defensa contra él⁵⁸. Como se vio más atrás, el propósito de la enfermedad es su causa: si el síntoma presenta una forma ambivalente es porque *da forma* a un deseo que consiste en ese debatirse entre la realidad efectiva del sujeto y una opción alternativa a la que se pudo dar en el pasado. Solo en el fallo de imagen actual (síntoma, incongruencia del sueño, etc) se percibirá la auténtica naturaleza del deseo en tanto que positivación de una ocasión no ocurrida.

En el análisis de “Dora” se puede leer que el acontecimiento de la caída del sentido que introduce un síntoma, solo será definido como tal si posee un significado psíquico que lo condene a repetirse como ataque, pero se repetirá solo el gesto y el sentido vendrá siempre después. El síntoma histérico no trae el significado consigo, «sino que le es prestado, es soldado con él, [...] y en cada caso puede ser diverso de acuerdo con la naturaleza de los pensamientos sofocados que pugnan por expresarse»⁵⁹. En este texto se sostiene que «los motivos de la enfermedad» no tienen por qué estar relacionados con las «posibilidades de enfermar», o «el material con el que se aprontan los síntomas», que se agrega solo «secundariamente [...] pero solo con su advenimiento

⁵⁷ *Ibíd.*, 108.

⁵⁸ La enfermedad es ocupada por la lucha defensiva del yo, en cuyo transcurso se crean incluso síntomas nuevos (Freud, 1896a, “Manuscrito K...”, *cit.*, 265).

⁵⁹ Freud, 1905a, *Fragmento de análisis...*, *cit.*, 37.

se constituye plenamente la enfermedad»⁶⁰. Pero esto será enmendado en una nota añadida en 1923, que aclara que el motivo de enfermar es el de ganar un placer inmediato ante las coartaciones exteriores y morales. Lo que interesa de esta rectificación es que el síntoma no es solo una transmisión de algo que queda desconocido, sino que es un artefacto que, más allá de su contenido explícito, o de las ramificaciones de recuerdo que se le puedan asociar, nace ya con un propósito, el de cumplir deseo. Solo así puede entenderse eso-que-irrumpe como el cierre de una imagen, no su apertura, como lo que congrega todos los tiempos y todos los sentidos posibles para arrasarlos en un único punto somático que es una rabiosa verdad para el sujeto. La censura no sería sino esa línea de puntos que supone un inicio de imagen por simultaneidad de flujos, o como el viejo truco visual del taumatropo [fig. 18], en el que el pájaro está en la jaula solo en el tiempo del gesto que simultanea dos elementos de planos diferentes: el pájaro en la jaula, como lo irremediamente dado en una contingencia irrepetible, apelará a ese gesto combinatorio como la única memoria de su caída (hacia la imagen).

Contra esto se podría oponer el argumento de que el contenido de un síntoma siempre está sobredeterminado, y que reducirlo a un enlace unilateral entre continente y contenido pervierte la naturaleza misma del concepto freudiano. Pero para la terapia el pasado reprimido solo existe en el momento de hacerse palabra, hacerse imagen y, sobre todo dotarse de espesura histórica y reverberaciones identitarias. Para cada retorno *modal* solo valdrá una imagen, que vive en toda su plenitud en la simultaneidad del encuentro de elementos, reales o inventados, pasados o presentes, con el deseo del sujeto. El síntoma, en el momento en el que nace, lo hace ya cargado con una significación plena, que será la que se le acabe adjudicando en terapia, que aportará un

⁶⁰ *Ibíd.*, 39.

efecto de verdad que impondrá transformaciones en el paciente: en un instante diferente albergará otra identidad, otra imagen, siendo la sobredeterminación la cifra infinita de la ocasión de imagen. Pero la esencialidad histórica para el paciente se concentrará en esa adyacencia única, irrepetible, monumental.

Ultra-superficie

Si puede entenderse la *Traumdeutung* como una labor que se emprende para purificar el presente, como la brocha del arqueólogo, rescatándolo en tanto que pasado, entonces se admitirá que solo se podrá trabajar con lo que se tiene delante de los ojos. Tal vez el pasado sea el ribete, la comisura que distingue, o el gesto que redondea lo actual en función del cómo del paciente, de cómo las represiones han ido encauzando la supuesta energía psíquica sexual incansable y voraz. Es el modo en el que la mano se acomoda un objeto a su anatomía, que se resuelve hacia atrás, determinándose como que ese objeto estaba hecho para rellenar el hueco de la mano. Y es que los pensamientos significativos y revestidos de afecto, los deseos, hasta ahora bajo el aspecto de esa «suerte de sustituto» que son los sueños⁶¹, no solo sustituyen a la expresión de lo sofocado sino a su resolución, cambiando una fracasada, una opción no dada (“ojalá”), por una de éxito en la actualidad⁶².

Freud llega a afirmar que solo las experiencias sexuales sucumben a la represión porque los recuerdos penosos, por su parte, «no pueden ser sustituidos por símbolos»⁶³. Respecto a la neurosis obsesiva se advierte, como excepción, que lo que tiene lugar es una represión *sin* formación de símbolo, y que los síntomas simbolizan no los hechos reprimidos sino la defensa contra ellos. El retorno de lo reprimido, si aceptamos que efectivamente tiene lugar, equivale a un intento de simbolización fallido y por eso

⁶¹ *Ibíd.*, 624.

⁶² *Ibíd.*, 630-631.

⁶³ Freud, 1895e, *Proyecto de psicología*, *cit.*, 399.

patológico. Pero si el síntoma puede ser interpretado es porque es simbolización en acto de una simbolización fallida, o por emplear una fórmula, es el símbolo de la caída de un símbolo, que tiene necesariamente que localizarse en el pasado, y que solo en la literalidad de algo que *cae* en el presente se puede percibir algo que, igualmente, cayó.

La pista para no tratar a la imagen del sueño, o del síntoma, como elementos autosuficientes y ver necesaria, en cambio, su interpretación⁶⁴, es su ultra-apariencia. Los sueños oscuros y temblorosos expresan, en un alarde de literalidad plástica, deseos que deberían permanecer reprimidos, mostrándose en su impropiedad, vacilantes, tímidos, como si no debieran estar donde están⁶⁵. En otras ocasiones se muestran casos de sueños coherentes y narrativamente lógicos que, no obstante, por no saberlos incluir en nuestra «vida anímica», causan «un efecto extraño»⁶⁶. Luego la actitud del analista será siempre de sospecha, pero no porque capte en la superficie de lo que tiene ante los ojos los indicios de que tras el velo hay algo que aguarda su liberación, sino porque el analista sospecha de su sospecha, nada le garantiza que eso que ve pueda conectarse efectivamente con algo en el pasado. Por ello se ve movido a construir una imagen como el que une los puntos, pero consensuando el orden de los números con el paciente. Por ahora es útil tener claro que, primero, el sueño quiebra la expectativa; segundo, que esa extranjerización del significado inmediato de lo visto es el tiempo en el que el analista debe trabajar con el deseo del paciente en identificar algo que, y es lo tercero, el analista solo desvelará en su aspecto originario en el paradójico salto a su persona y mediación como interlocutor. Esto es, en el salto a una ulterior impropiedad y

⁶⁴ Descubrir una serie de ideas que «estuvieron realmente presentes en mi vida anímica y en posesión de cierta intensidad o energía psíquicas, pero se encontraban en una peculiar situación psicológica a consecuencia de la cual no pudieron devenirse conscientes» (Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. V, 654).

⁶⁵ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 654-655.

⁶⁶ Freud, 1899-1900, vol. V, 626.

extranjerización: el analista trabaja sobre una superficie de representabilidad, esa superficie se llama censura.

Para tratar de definir qué es la censura, podría ser relevante leer lo que se describe como *elaboración secundaria*. Va de la mano del cuidado de representabilidad (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), un trabajo similar al de nuestro pensamiento normal cuyo fin es que los pensamientos provenientes de las ideas latentes puedan ser traspuestos a imágenes visuales: un concepto que puede ser considerado como la operación inversa del análisis, pues pasa de palabras a imágenes cuando en terapia se supone que se restaura en palabras lo que hasta ese momento solo ha emergido como imágenes. Esto confirma que la censura goza de una «participación regular en la formación del sueño»⁶⁷: aglutina elementos del material onírico manifiesto, de otro modo inconexos, les da coherencia, solución de continuidad, tapa y urde la pretendida narración del sueño, ordena, establece relaciones e incluye ese material en un contexto inteligible, actuando como «nuestro pensamiento despierto» frente a «un material perceptivo cualquiera»⁶⁸.

Trabajando de este modo en nombre de la inteligibilidad se dificulta aún más la interpretación del sueño, pues abre opciones de comprensibilidad sin comprender realmente lo que quieren decir, como si se manejaran palabras de un idioma extranjero ordenándolas según la sintaxis autóctona. Cuando a la atención despierta (del analista) le parecen claras las formaciones oníricas así dispuestas, es que ha intervenido la elaboración secundaria; si por el contrario se ofrecen crípticas es que las lógicas del pensamiento normal no han participado⁶⁹. Esas lógicas reajustan la forma auténtica dando lugar a otra imagen: “otra” porque el analista es incitado a buscar más allá. Hay una imagen segunda, manifiesta, en la que la forma y el contenido se des-montan y otra

⁶⁷ Freud, 1899-1900, vol. V, 486.

⁶⁸ *Ibíd.*, 495.

⁶⁹ *Ibíd.*, 496.

supuesta primera en la que fueron unidad; el análisis solo dispone de la imagen segunda, por lo que aquello que entra en juego son los modos de un trabajo contingente con esos significantes que, buscando trascenderlos, no puede salirse de ellos.

Este razonamiento es doble, porque en un principio se nos está invitando a buscar un significado que no es el que parece (o el que no parece, que es cuando el cuidado de representabilidad no ha funcionado y el sueño aparece oscuro e incomprensible), ya que, si no queremos caer en la trampa, «tenemos que hacer a un lado todos los requisitos de una inscripción, considerar las letras mismas y, despreocupándonos del ordenamiento ofrecido, componerlas en palabras de nuestra lengua materna»⁷⁰. Pero en un segundo nivel se apunta a que todo el contenido nuevo que la *Deutung* pueda llegar a desplegar, debe atenerse a los elementos bajo análisis, trabajando solo en la limitación plástica y material, es decir, no leerlo en su literalidad sino atenernos a cómo son sus elementos; no a su sintaxis, y aún menos leer por leer, sabiendo que los significantes limitados ofrecen en una contingencia solo una opción entre tantas de ser leídos. Y tampoco leer sabiendo que solo puede leerse y releerse sin penetrar más allá de la masa de significantes ya que nada sustenta el juego mediático, sino que se trata de trabajar en el instante irrepetible de su enfoque de perspectiva, único, intransferible, en el que se cumple deseo. Un nivel mucho más elevado de literalidad, un nivel plástico, volumétrico, textural. Freud nos está advirtiéndolo: ¡no te fíes de las apariencias, entrégate a ellas! ¡No caigas en la trampa, sumérgete, imprégnete, anégate en ella!

⁷⁰ *Ibíd.*, 497.

3. ÉXITO DE IMAGEN: FANTASÍAS

Cada vez me doy más cuenta de que ciertas cosas tienen como un don de regresar, inesperada e insospechadamente, a menudo tras un larguísimo periodo de ausencia [...].

De modo que es así como regresan los muertos.

W. G. M. SEBALD, *Los emigrados*, 1992.

Lo que es, lo que no está

En 1910 Freud nos ofrece un interesante ejemplo sobre el *ser* y el *estar* de lo reprimido, recordemos, en un periodo en el que el término represión era análogo al de defensa psíquica. Habla de un caso de placer de mirar (o el modo en el que en el enfermo se ha plasmado una pulsión sexual) y de la defensa psíquica en su contra, que impide que esa escopofilia llegue a su meta. La pregunta aquí es: ¿cómo se llega a conocimiento en terapia de aquello que es y está reprimido? ¿Cómo se sabe que lo reprimido es, precisamente, una filia de ver? Se responde que gracias a su represión, que no es otra cosa que la máxima expresión de eso reprimido. El paciente ve cómo la prohibición de ver se traslada a una ceguera histérica, sintomática, al quedar perturbado «el vínculo del ojo y del ver con el yo consciente» que, a pesar de seguir viendo en el *Icc.*, se somete «a disposición de la pulsión sexual reprimida»¹. La literalidad es aquí árida e insípida, tan flagrante como es: si la pulsión de ver es prohibida, el resultado manifiesto es la ceguera, como en el mito de Lady Godiva, propone con acierto Freud².

¹ Freud, 1910e, “Die Psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung”, trad. cast. “La perturbación psicogénica de la visión”, en *Obras...*, vol. XI, 214.

² Como una admonición que rezara: «Puesto que quieres abusar de tu órgano de la vista para un maligno placer sensual, te está bien empleado que no veas nada más» (Ibíd., 214-215).

De este ejemplo interesa no ya solo que el ojo encarne por transferencia el órgano sexual cuya acción se ve reprimida, sino que, atendiendo a los significantes estrictos, lo que sale a la luz y es hablado en terapia son los senderos por los que se mueve la represión. Puede comprobarse cómo el análisis considera el retorno de lo reprimido como la gestión plástica de un relato; es más, la propia interpretación funciona solo si considera el síntoma como una formación en la superficie del cuerpo psíquico del paciente, como la organización retórica de esa superficie a la que, de este modo, vuelve pática, por emplear el término de Warburg. Su forma accidental es su fundamento esencial, su apariencia fenoménica es su denominación intrínseca, y su modulación visual es su verdad: es un *rebus*, como podría decir Freud, susceptible de ser leído en la alusión al sujeto analista. La pura plasticidad de lo fenoménico, la mera apariencia, es indistinguible de la sustancia del conflicto psíquico, si queremos superar el nivel formal, y los materiales empleados son intercambiables siempre que sirvan para satisfacer la moción inconsciente. O bien, la represión solo se expresaría a sí misma, y solo las inflexiones de su superficie visual podrían significar unos u otros contenidos incluso si significan una ausencia, como en este caso. El contenido del síndrome no existe de manera independiente de su forma, coyuntural y perecedera, en el síntoma: el no-ver es la acción represora que configura el conflicto psíquico, y no la fachada fenoménica que abre la vía de su conocimiento. Esto es radical, porque permite encarar la terapia como el trabajo que debe no incluir el síntoma en la red de relaciones significantes para interpretar su sentido, sino partir de su superficie para conformar una nueva red de significaciones.

¿Es el éxito aparente de la represión la causa de la patología? En la lógica del psicoanálisis freudiano la pujanza inconsciente «procura ganar subrogados para lo reprimido», que no es otra cosa, se lee en 1913, que el hecho de que la represión permite

fijar psíquicamente la pulsión³, como la masa de ceniza que engulló Pompeya, como si la represión proporcionara a la pulsión (que por definición es algo que carece de atributos, como vamos a ver) los materiales para acceder a la expresión. Freud explica este especial estatus de lo reprimido-revelado aludiendo una vez más a una situación de ambivalencia entre la necesidad en el individuo de satisfacer la pulsión que proviene del *Icc.*, y la operación para aborrecer de ella, suscitando tanto una sensación de satisfacción inconsciente como una de prohibición en la consciencia⁴.

Esa prohibición, es definida como repetitiva y obsesiva porque responde al carácter equivalente de la pulsión inconsciente. A cada nuevo empuje de esta última, más severamente se impone la primera, dando lugar, de nuevo según la lógica del paralelogramo de fuerzas, a un tercer producto que descarga parcialmente lo pulsional pero conteniéndolo o bien en arrepentimientos y sensaciones de culpa, o bien por medio de acciones sustitutivas «que resarcen a la pulsión» poniéndose cada vez más a su servicio, ya que «se aproximan de continuo a la acción originariamente prohibida»⁵. Como veremos, colonizando unos u otros elementos para su manifestación, la pulsión parece reducirse a ser la bisagra para el advenimiento desinteresado de formas: los sustitutos se acercarán cada vez más a aquello a lo que sustituyen no por su contenido, sino porque se someten al mismo e invariable modo de su cadencia. Por ahora postulemos que para hablar de pulsión hay que hacerlo del modo en el que las imágenes van cayendo desde y para el sujeto, una orientación sin sentido apriorístico pero que, simultáneamente, se imbrica con él pareciendo que lo acoge desde su origen.

Este ulterior matiz confirma que la censura, como ya he defendido, es el tiempo del fracaso velado de su acción, o el medio en el que lo censurado se encarnaría, ya no solo

³ Freud, S.: 1913d, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen in Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, trad. cast., *Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos*, en *Obras...*, vol. XIII, 37-38.

⁴ Íd.

⁵ Íd.

plásticamente, sino porque su misma esencia no se puede distinguir de aquello que lo censura desde el punto de vista clínico: si se mantiene una prohibición es porque pervive el «placer originario prohibido»⁶. No se trata de una sola entidad censura-reprimido y tampoco son dos términos que se definen recíprocamente; antes bien, sería más adecuado hablar de la apertura de una ocasión para la expresión de un contenido que retroactivamente cause esa apertura.

En *Tótem y tabú* la analogía explicativa es inmejorable: dicho rápidamente, una generalizada práctica cultural en varias sociedades humanas es sobreproteger al monarca o poderoso mediante rituales hipertróficos que reflejan la polaridad de, por un lado, la prohibición del contacto con alguien sagrado que vive para el grupo, y la posibilidad, por otro, de eliminarlo al término de su reinado o si los signos contextuales son adversos para la comunidad. Él es el significante de la ambivalencia fuente del bienestar/amenaza para la homeostasis social. Ambos, tabú y defensa psíquica, «dejan traslucir claramente lo que pretenden ocultar» y al mismo tiempo expresan la falta, la ausencia de eso ocultado⁷. Es más, la propia institución del tabú es descrita como «el síntoma del compromiso del conflicto de ambivalencia»⁸.

Freud habla de prácticas mágicas rituales en las que los significantes, los gestos, los actos determinan el sentido de su propia acción y no viceversa, e incluso significan a su objeto aunque no se halle presente; por ejemplo, se espera que una herida sane a través de la untura del arma que la causó⁹. Freud lo enlaza a la represión: en los neuróticos la acción es inhibida en favor del pensamiento al que dotan de sustancialidad objetiva¹⁰. ¿En el comienzo fue la acción?, se pregunta el doctor citando el *Fausto*, para acabar

⁶ *Ibíd.*, 39. La acción obsesiva «es *presuntamente* una defensa frente a la acción prohibida; pero preferiríamos decir que *en verdad* es la repetición de lo prohibido» (*Ibíd.*, 57).

⁷ Freud, 1913, 67.

⁸ *Ibíd.*, 72.

⁹ *Ibíd.*, 85.

¹⁰ *Ibíd.*, 162.

contestando que en el sentimiento de culpa patológico, o en el valor que el enfermo atribuye a situaciones nimias, existe, con todo, un «fragmento de realidad histórica»¹¹. Pero lo que aquí ocurre no es solo que «las cosas del mundo son relegadas tras sus representaciones»¹², sino que esos gestos, que vuelven a embadurnar virtualmente el arma con sangre, que reproducen en una imagen actual los significantes de la supuesta causa efectiva, generan la realidad objetiva en esa virtualidad.

Si trasladamos la lógica de la represión, entendida como principio sustancial de los procesos obsesivos neuróticos como el de la ceguera, a actividades como esta del arma ungida, podemos pensar que solo en un ejercicio de literalidad, que deja a un lado la verosimilitud o el diagnóstico etiológico y se vuelve más bien un obrar etimológico, plástico y pictórico en el que la herida es construida por medio de una imitación figurada que causa su original. La represión, por lo tanto, no es la evitación a tratar psíquicamente el cuerpo herido, la herida en el cuerpo, la vulneración sexual, la apertura de la llaga libidinal, produciendo efectos de compromiso, sino que es el tiempo que combina los elementos a disposición, nunca creando sino adaptando, modificando, modulando la superficie fenoménica para dar forma, en una parquedad de medios, a algo que sencillamente antes no-era. Hagamos magia y digamos que a eso insimbolizable, a ese agujero inobjetivable de dolor, de sangre y vísceras, solo lo podemos capturar en nuestro marco subjetivo de lenguaje y cultura, o dicho de otro modo, solo existe a partir de su simbolización, que paradójicamente lo causa. Cada imagen puede formarse solo si causamos su integridad histórica en un momento determinado para nuestro deseo de ver, nuestro enfoque y nuestro estilo, *amanerando* los significantes que determinan, hacia atrás, la realidad de la herida aunque el relato sea falso o no se intervenga quirúrgicamente en el cuerpo. Hay que entenderlo no como una performatividad que

¹¹ *Ibíd.*, 160-162.

¹² *Ibíd.*, 88.

produce sentido unilateralmente, del médico al paciente, sino como una casualidad compositiva en la que el deseo del médico se intrica con el del paciente. La audacia del médico será, como veremos, aprovechar esa coincidencia.

No se trata de que se den las condiciones de posibilidad para la expresión fallida, corrupta, mediada, de lo inexpresable: de lo que no debería estar ahí nada sabemos, pero lo sabremos en terapia. En otras palabras, los dos polos de esta presunta dualidad se someten al momento de su ocasionarse, y no se trata, por lo tanto, de una cualidad intrínseca de esos significantes (síntoma, monarca) sino de cómo se opera su despliegue en un hito histórico. El “otro” polo queda así reconceptualizado no como aquello que no es pero está, sino como el tiempo de lo que *aún no es* en su actualidad. Por eso *hay* expresión, y ya ni tan siquiera expresividad en bruto como cifra suturada. Desde mi propuesta de trabajo de las superficies no hablo de la imagen de la ambigüedad, o de la ambigüedad de una imagen polarizada, sino de la imagen de lo que debe ocurrir en vez de otra cosa, de lo ineluctable de una imagen, forjada por ensamblaje, que conserva la memoria de lo no ocurrido.

El arte de reprimir. Nacimiento de la mujer

En 1905, Freud aporta notas acerca del *cómo* de la represión cuando habla de una serie de «poderes anímicos» que se oponen a la pulsión sexual, la *libido*, en calidad de resistencia, consiguiendo retenerla «dentro de las fronteras consideradas como normales» y que, desarrollándose con más intensidad que el propio instinto, marcarán los senderos por los que éste se encauzará en el futuro¹³. Reacciones posteriores, como el asco o la vergüenza, serían herederas de esa predisposición, activándose «espontáneamente»¹⁴ ante una señal externa, como la educación y otras influencias.

¹³ Freud, 1905b, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. cast. *Tres ensayos de teoría sexual*, en *Obras...*, vol. VII, 147.

¹⁴ Íd.

Esta defensa soldará la compenetración de la forma con la pulsión, o incluso con la predisposición a esas tendencias, esculpidas por las inhibiciones de nuestro desarrollo psíquico y cultural¹⁵.

El desarrollo de la histeria, por ejemplo, evidencia unas resistencias desmedidas – pudor y repugnancia sexual– contra las demandas de la libido la cual, a su vez, se ve incrementada patológicamente en una necesidad «hipertrófica»: la enfermedad permite eludir el conflicto entre las dos fuerzas, transformando las ideas libidinosas en síntomas que transfieren las zonas erógenas a otras alejadas de los genitales¹⁶. Mientras, en la neurosis obsesiva se ve cómo la libido desvía su decurso hacia itinerarios secundarios, parciales, resueltos en fantasías o acciones sustitutivas que cambian la meta de la tendencia sexual, independientes de las zonas erógenas: si se exteriorizaran hablaríamos de perversiones. Estas pautas forman parte del primer canon freudiano, que se establece en estos años (1900-1905), y que define la represión en las neurosis como «un factor interno» que debe colocarse «junto a» condicionantes exteriores, tales como la «inaccesibilidad del objeto sexual normal», o «peligros» que coarten la realización del «acto sexual normal»¹⁷.

La represión no solo causa manifiestamente los síntomas, también causa al sujeto. Freud habla de una constitución del individuo que, desde el nacimiento, «trae consigo gérmenes de mociones sexuales» que no dejarán de desarrollarse pero que también sufrirán coartaciones, como el denominado periodo de latencia (después de los 4 años hasta la pubertad), que está orgánicamente diseñado¹⁸. El influjo de la educación y la cultura «se limita a marchar tras lo prefijado orgánicamente, imprimiéndole un cuño

¹⁵ Freud, S.: 1913c, “Die Disposition zur Zwangsneurose. Ein Beitrag zum Problem der Neurosenwahl”, trad. cast. “La predisposición a la neurosis obsesiva (contribución al problema de la elección de neurosis)”, en *Obras...*, vol. XII, 338.

¹⁶ Freud, 1905b, 150.

¹⁷ *Ibíd.*, 155.

¹⁸ *Ibíd.*, 161.

algo más ordenado y profundo»¹⁹. La tesis de Freud, heredera del romanticismo, es que los impulsos sexuales no dejan nunca de afluir, pero su energía es válida para fines no sexuales, como los logros culturales; es la conocida como *sublimación* (*Sublimierung*).

La represión hace al individuo, o singularizaría su presunto cuerpo crudo, infantil, puntualizando cómo el sujeto lo actúa en cada momento de su simbolizar, de su vida en cultura. Para empezar, Freud identifica una producción de libido en todos los órganos del cuerpo del infante, lo que llama la libido yoica, que se satisfacía en el cuerpo propio. Solo con la elección del objeto sexual adulto esas metas autoeróticas serán renegadas, subordinándose «al primado de la zona genital»²⁰; es en este periodo cuando aparecería psíquicamente definida la diferenciación de los sexos. La libido, en principio una pujanza siempre activa, es «regularmente de naturaleza masculina, aparezca en el hombre o en la mujer e independientemente de su objeto, sea este el hombre o la mujer»²¹. En la pubertad del niño esa libido “masculina” primitiva avanza, mientras que en la niña parece ser que las represiones se manifiestan con mayor fuerza: en ambos sexos se da una sexualidad masturbatoria de corte masculino, él en el pene, ella en el clítoris. La represión interviene entonces sobre la niña como una «nueva oleada», haciendo caer bajo su peso «un sector de la vida sexual masculina», y obligando a transferir la importancia sexual a la vagina y a desarrollar una sexualidad pasiva que cambia el tono activo de la actividad clitoridiana²².

Sin entrar a valorar las sombras de una teoría semejante, el monismo sexual debe entenderse como que a nivel inconsciente la diferencia entre los sexos no existe, siendo algo solo posterior, obra de un *logos* separador²³. Esta tesis nos sirve para observar que

¹⁹ Íd.

²⁰ Ibíd., 189.

²¹ Ibíd., 93.

²² Ibíd., 201.

²³ Roudinesco, E.: 2014, *Sigmund Freud. En son temps et dans le nôtre*, trad. cast. H. Pons, *Freud. En su tiempo y en el nuestro*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015, pp. 322-324.

los ataques histéricos no estarían reproduciendo sino aquellos fragmentos de vida sexual de carácter “masculino” que existieron en la infancia y que fueron reprimidos²⁴, o sea, la situación en la que la universal satisfacción “masculina” no se había visto aún sofocada. Esta explicación de la génesis de la imagen-mujer es paradigmática del concepto freudiano de lo “reprimido” como lo que está y lo que es, y del síntoma como lo que no-es pero está, objetivación de la ocasión fallida de lo que no acabó siendo. Dicho de otra manera, solo hay “mujer”, para los ojos del deseo del sujeto Sigmund Freud, en función no de lo que lo “masculino” *no es*, sino, aún mejor, como el aún-no de lo masculino, o la posibilidad perdida de haberlo sido. La barrera de la censura se interpone como eje entre la posibilidad efectiva y la posibilidad de no ser, o entre la imposibilidad de que no sea lo que efectivamente es, y la ocasión de su advenimiento.

Los síntomas descentran y extranjerizan a la mujer culturalmente significada, y lo reprimido que retorna en las fantasías gesticuladas sería no ya el paradigma masculino que no se acabó dando, ahogada por las exigencias biológicas y culturales que algo esperan de la mujer, ni la reivindicación de una supuesta esencia femenina ajena al Edipo que los ojos del varón Freud no sabrían captar, sino el espacio de indeterminación de lo que la mujer podría haber sido de no ser “mujer”. El aún-no mujer, o la posibilidad otra de no ser lo que en su revelación al sujeto espectador del analista ya siempre es. Un cuerpo sin significado *a priori* que, no obstante, es un pretérito perfecto compuesto pasivo, siempre *ha sido ya significado*, ya ostenta unas repercusiones históricas irreversibles y ha sido introducido en la constelación de contenidos e imágenes para con la red de expectativas del sujeto espectador, hegemónico en esa revelación, y que se debe admitir como siempre verdadero si queremos seguir hablando de identidad/imagen que cumple deseo, aunque sea

²⁴ Freud, 1908e, “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico”, *cit.*, 211.

monstruosa, aunque sea infame. La imagen “mujer” (histórica) es una imagen sintomática no porque exhiba la dialéctica en suspenso entre lo que la mujer ha debido reprimir para ser mujer, que es lo que causa sus síntomas neuróticos, y lo reprimido que aparece en esos síntomas, sino porque exhibe en su superficie sintomática un desajuste, abriendo la temporalidad de lo no sido en lo sido, lo que ha debido caer para que haya imagen actual a ojos del doctor Freud. El síntoma histérico impone un radical desconocimiento al que una autoridad debe cubrir con una identidad que le llega más tarde en terapia, causando paradójicamente su referencia positiva. Como el caso ya paradigmático de la histérica que con una mano se alza el vestido y con la otra se cubre, la perspectiva del analista sabe ver la coincidencia anamórfica, y sabe que el enfoque actual es posible solo por la elisión de otras posibilidades de ser, que en terapia será lo que deba indagarse desgajando espacios para el deseo. Lo que hay en la mujer más que la mujer será la memoria de su advenimiento como imagen a ojos de un sujeto espectador traspasando la barrera trascendental de la censura, o la propiedad no que debilita dicha imagen demostrando su arbitrariedad como signo, sino el momento cero de su advenimiento: tratar el sujeto femenino debe ser una operación, así, no que trabaje reorientando la distancia actualidad femenina-pérdida masculina, obviamente, sino que entienda esa distancia como el momento fundacional para empezar de cero una nueva, radical, subjetividad.

Lo que aún no es, lo que estará

Lo reprimido, entonces, también puede entenderse como lo que de alguna manera llega a la consciencia; esa “alguna manera” alude a un modo que abre el tiempo de su emergencia pero solo en tanto que la totalidad de sus dimensiones quedará siempre desconocida, es decir, solo en tanto que involucre la limitación del hacer del sujeto: limitado en cada lapso de tiempo, limitado en los elementos de los que echar mano, por

lo que se puede hablar de la represión como de un dispositivo para organizar el cuerpo acontecimental del síntoma, limitado en cuanto a los tiempos que emergen condenando a otros. Si a lo que se podría acceder es solo a la versión por siempre mediada de lo reprimido, al mismo tiempo la represión debería ceder para poder servir de médium, y es que el «fracaso de la represión» es «la condición previa para el síntoma»²⁵. O, en las neurosis, el fracaso es la condición para que las pujanzas inconscientes que no fueron desahogadas se “replasma” en otros significantes, tanto en «formaciones sustitutivas», como en «formaciones reactivas»²⁶. El de la represión es el fracaso del *medio*, el momento en el que sabemos de lo submediático así como de la represión misma pero, definiendo, el límite que separaría idealmente la libre expresión de su expresión metamorfoseada, la imagen de su idea, el trazo significativo de su contenido, perfilaría no el hacer del sujeto sino tan solo el *estilo* en el que lo hace, el colofón, el adorno final con el que cierra su hacer, que lo identifica como lo que cede al peso de un pasado, lo que va más allá de relatos y tiempos, lo más íntimo, lo más original (lo más propio, que atraviesa las historias, perfora los significantes culturales y el lenguaje, lo que es transsexual, como hemos visto con la histérica que se arranca el vestido).

En el texto de *El hombre de las ratas* se maneja la célebre metáfora de Pompeya, paradigma del hallazgo arqueológico conservado precisamente por el medio que lo destruyó, vestigio comunicador de todas las claves de sus vicisitudes pretéritas gracias a la cristalización del instante mismo de su “represión” en las improntas de los cuerpos en la ceniza. Freud le espeta la siguiente frase al enfermo en pleno tratamiento: «Pompeya sólo se ha ido a pique [*zugrunde gehen*] ahora, después de descubierta»²⁷. Esta frase, crucial en lo que sigue, debe leerse como que era el enterramiento lo que conservaba a la antigua ciudad, deshaciéndose sus muros y pinturas al ver la luz, como en la famosa

²⁵ Freud, 1910e, “La perturbación psicogénica de la visión...”, *cit.*, 211.

²⁶ *Ibíd.*, 212.

²⁷ Freud, 1909, *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, *cit.*, 140.

escena de *Roma* de Fellini, así como el trauma, que solo se conservaba a causa de la represión, se desharía una vez actualizado en terapia. Pero, además, Pompeya yéndose a pique puede ser significada como el fracaso de la reconstrucción del pasado en todas sus propiedades, es decir, en la vigencia de su momento, en su actualidad en el pasado (el pasado atesorado siempre se arruinará en su contacto con la atmósfera: el pasado, como la mujer para el analista, aún-no-es), y como el triunfo, en cambio, de su construcción como objeto de historia. Y, por si fuera poco, el deterioro al (re)surgir no solo indica que la condición de lo reprimido es estrictamente virtual, sino que obliga a manejarlo como el elemento problemático al que aludir para completar lo visto, que autentifica la presencia fenoménica y la fundamenta historizándola. Este razonamiento pretende aunar, de un lado, la tesis de que lo que se interpreta en análisis es una aparición coyuntural que deja un resto inextricable, siempre desconocido, que habilita el ejercicio de su simbolización; del otro, la absoluta verdad que emana de esa revelación, que consume cualquier resto. Podemos leer ese *zugrunde gehen* como que hasta que no se afirme y objeque lo que *no es* consciente bajo el atuendo de lo que hasta ese momento se encontraba históricamente reprimido, no podrán establecerse los fundamentos (*Gründe*) para hablar de lo que se ha manifestado. Se puede defender que lo que es y está reprimido en verdad no-es y no-está, y solo *es* más tarde, cuando sea trabajado en superficie y deje de *estar* reprimido, con lo que nunca lo estuvo efectivamente.

Por intentar una definición, el *ser* de lo reprimido es la posibilidad, en cada contingencia, de una combinación que produzca una verdad psíquica para un sujeto. Por su parte, el *estar* reprimido responde estrictamente a la acepción transitoria de ese verbo, porque es un estado que siempre consume y resume en cada momento su propio desencadenante, su propia irrupción acontecimental. Es el lapso que decanta lo que es revelado y lo distingue de su aún-no, como si dijéramos que la censura es la instancia

que le serviría al análisis para contextualizar lo actual como la superficie fenoménica de lo insusceptible de conocerse, pero que no es sino una superficie en la que trabajar para significarla con una alusión trascendente.

Lo que *zugrunde gehen* quiere decir, por fin, es que solo una vez que tomó forma la doctrina psicoanalítica pudieron sus conceptos emplearse como *base* para el estudio de la psique. Comparece así un dispositivo que, funcionando a ojos de un sujeto histórico, causa sus propios componentes: lo que ya no es y lo que está siendo, lo que pertenece al pasado e interviene en la actualidad, lo actual y la alteridad de fuentes. Por esto, lo que *zugrunde gehen* significa, además, es que el análisis penetra hasta el fondo, hasta *ahí abajo*, llevando eso que su labor ha descubierto (Pompeya) hasta las condiciones mismas de su ocasionalidad en la trama del sujeto, hasta el fundamento no de ese deseo particular en superficie, sino de las condiciones de posibilidad de ese desear, por qué ese deseo y no otro, por qué desencadena esas asociaciones y no otras.

El propio Freud se pregunta si es suficiente la actividad de la represión, cuyo origen ubicamos en el pasado pero cuya acción es constante, para causar el síntoma, o más bien se trata de una «constelación constitutiva»²⁸, que ya no responde a una causalidad vertical y unívoca y que en cada contingencia ve cómo la pulsión, en su incansable aflujo hacia su satisfacción y descarga, «busca imponerse» en la consciencia secularmente «animando las representaciones adecuadas a su meta»²⁹. Pensar esa constelación nos enfrentaría con una determinación histórica que se diseminaría en una masa de tiempos, impurificando, según la fórmula que emplea Didi-Huberman, la imagen-síntoma como entidad estanca. Cada momento implicaría una multiplicidad de infiltraciones y ramificaciones temporales que define lo que aparece al tiempo que es definida por ello, porque las represiones marcarían cómo dar los pasos que a su vez

²⁸ Freud, 1910e, 216.

²⁹ *Ibíd.*, 211.

estarían condicionados por el traspie de cada coyuntura única. Por esto, cuando se habla aquí de “constelación” lo entendemos como el ritmo no que hibrida, sobredetermina, y sume en la heterogeneidad a la aparición sintomática, sino que logra el ensamblaje con los elementos a disposición, de origen y naturaleza variados, tanto pretextos materiales como multiplicidad de posibilidades, convirtiendo la potencial pluralidad de significaciones en una simultaneidad al hacerlos confluír³⁰ en ese impacto irreplicable.

Lo que es, lo que está. Fantasías I

Estudiando ciertos casos de representaciones obsesivas, irrenunciables para que un enfermo pueda realizar el coito con el otro sexo, Freud aduce que dependen de una mal independizada fijación de la ternura infantil a la madre, lo que provoca que los objetos sexuales de la vida adulta lleven «el sello de los caracteres maternos», deviniendo así «subrogados de la madre»³¹. El sujeto en análisis se mueve a lo largo de una “constelación materna”, o de una red de imágenes conformadas al estilo de la imagen-madre, como los alumnos del taller de un pintor que siguieran los meandros de la *maniera* del maestro³². El sujeto fabricará «series de objetos de amor» que nunca darán, por supuesto, con la ansiada e insustituible imagen primigenia, sino que irán ganando subproductos nunca del todo satisfactorios, lo que obligará a encadenar una «serie interminable» de ellos, echando de menos, en cada uno, a la satisfacción deseada³³.

Pero, según mi razonamiento, cada subrogado de la imagen primera es ya una imagen exitosa en tanto que se ha revelado, recuperando siempre a la hipotética imagen

³⁰ Un síntoma corresponde a una multiplicidad de fantasías inconscientes «dentro de una composición sujeta a leyes» (Freud, 1908b, “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, *cit.*, 144).

³¹ Freud, S.: 1910d, “Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I)”, trad. cast. “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I)”, en *Obras...*, vol. XI, 162.

³² En 1912 Freud escribe: «[...] todo ser humano, por efecto conjugado de sus disposiciones innatas y de los influjos que recibe en su infancia, adquiere una especificidad determinada para el ejercicio de su vida amorosa, o sea, para las condiciones de amor que establecerá y las pulsiones que satisfará, así como para las metas que habrá de fijarse. Esto da por resultado un clisé (o también varios) que se repite —es reimpreso— de manera regular en la trayectoria de la vida [...]» (Freud, S.: 1912b, “Zur Dynamik der Übertragung”, trad. cast. “Sobre la dinámica de la transferencia”, en *Obras...*, vol. XII, 97).

³³ Freud, 1910d, 162-163.

perdida. No hay imágenes de primera y de segunda desde el momento en el que los intentos de revelar la imagen materna en los nuevos objetos sexuales, léase otras personas, funcionan para *hacer posible* el sexo con ellas. La vida amorosa del sujeto, entonces, no es que lleve consigo, en las representaciones que maneja, las huellas de esta génesis de objeto, sino que, para ser precisos, en cada ocasión nace una imagen por la confluencia entre la superficie visual actual y la red de conexiones y asociaciones que a partir de ese instante se ponen en marcha desde el archivo del deseo del individuo, que cubren retroactivamente eso actual como si lo significaran históricamente, pero que en realidad hacen caer lo inmediatamente visto hacia circuitos de imaginalización propios. Una orientación que solo es posible por las asociaciones que va a desencadenar: primero viene la imagen como acontecimiento, como *shock*, y después sus determinaciones.

Lo que irrumpe en cada contingencia es la fantasía elaborada en la disposición de los elementos actuales según un determinado modo, el modo en el que lo visual se orienta hacia un sentido al que origina en ese orientarse, que no es solo el reencuentro con lo ya conocido, sino la facilidad de repetición de un gesto que convierte a lo nuevo en un tiempo restaurado. Por ejemplo, en los subrogados del supuesto objeto original, es decir, los cuerpos de las mujeres, el obsesivo captará imágenes-de-sentido solo bajo ciertos enfoques, según ciertos escorzos, juntando ciertos fragmentos. El poder de determinación del inconsciente se redimensionaría así al modo efímero con el que se manejan los elementos que se tienen a mano, que construye una imagen en la contingencia irrepetible de un momento singular.

Puede reforzarse este argumento si leemos sobre casos de neuróticos, en 1912, que juzgan los acontecimientos actuales de su enfermedad, que les impiden realizar el acto sexual, «siguiendo un enlace falaz» hacia un recuerdo de algo que una vez fue

angustiante³⁴. La terapia ayudará a reconfigurar aquella “primera vez” como una mera «impresión casual», señalando que lo en verdad determinante es la presencia o no de inhibiciones en «la historia del desarrollo de la libido»³⁵. En este texto, de nuevo, se habla de cómo la libido se fija en los primeros objetos según la valoración de las pulsiones de autosatisfacción y autoconservación en su relación con ellos. Se habla también de cómo, madurando el individuo, la censura simbólica –que impondría los límites para poder hablar del cuerpo sin límites, prehistórico, unimaginable infantil, es decir, la «barrera del incesto»– hará que se pase de los objetos ahora prohibidos a otros «con los que cumplir una vida sexual real»³⁶. Aunque, se repite, estos últimos objetos, que «se escogen siempre según el arquetipo (la *imago*) de los infantiles», nunca satisfarán plenamente pues no son sino sustitutos³⁷. Esto hará que el adulto no consiga fijarse en una elección de objeto y busque siempre nuevos estímulos: es la evidencia para Freud de que algo hay en la propia pulsión «que frustra su satisfacción plena»³⁸.

Ante la bruma de estas génesis, Freud vuelve a hablar de imágenes. Por un lado porque los nuevos objetos sexuales no deberían frustrar la investidura erótica, que sigue los pasos de la que se empleó sobre los de la infancia; por otro, porque si esos objetos consiguen efectivamente frustrarla y no cumplen las expectativas, la libido se extrañará de la realidad efectiva y será «acogida por la actividad de la fantasía», que refuerza «las imágenes de los primeros objetos sexuales y se fija a éstos»³⁹. En esta nueva situación se consume en imágenes tanto el desarrollo libidinal truncado por la realidad, que se refugia en las fantasías, como el modo en el que el sujeto expresa lo actual imponiéndole su propio estilo, transparentándole perfiles de imágenes que conforman

³⁴ Freud, S.: 1912a, “Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens II)”, trad. cast. „Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor II)”, en *Obras...*, vol. XI, 173.

³⁵ *Ibíd.*, 174-175.

³⁶ *Íd.*

³⁷ *Ibíd.*, 172.

³⁸ *Ibíd.*, 175, 182-183.

³⁹ *Ibíd.*, 175-176.

un mundo de posibilidad. Se construyen imágenes, así, ya sea al considerar el escorzo que se capta en lo actual como expresión de esas *imagos primitivas*, ya sea en las fantasías que se generarán si esos escorzos no se producen: en ambos casos un estilo es incorporado a lo objetivo actual funcionando como su propia causación retroactiva.

Freud proporciona otro ejemplo de neurosis: en la infancia del individuo se desarrollan paralelamente mociones sexuales y mociones tiernas respecto a los objetos que producen placer y/o dispensan cuidados. Pues bien, la impronta del objeto primero puede traducirse también en la renuncia a la corriente “tierna” a causa de la defensa psíquica contra esa moción –prohibida por la institución familia, por ejemplo–, y en la reproducción del objeto pero por antítesis, volviendo a ganar al elemento “madre” esta vez por medio de su denigración⁴⁰. Ante esto, ¿qué propone Freud? Deshacerse del objeto pasado en tanto que real, configurarlo no como recuerdo sino como creación, superar «el respeto a la mujer» como madre, vuelta intocable por la represión, y «admitir la representación del incesto» con ella⁴¹: no buscar más allá de la imagen, sino admitirla como nueva identidad, nueva historia, no como recreación de algo del pasado. Esto es un momento clave en la teoría psicoanalítica, cuando se reconoce no ya solo que es imperante el recurso a las fantasías individuales como marco de experiencia para enfrentarse al mundo real objetivo, sino, aun más, que la misma verdad objetiva es causada por unas estructuras fantasmáticas que ya no funcionan como mediación, sino como objetos en sí y para sí, de validez histórica, eficacia simbólica e identidad significada/significativa.

En el texto sobre las neuropsicosis de defensa de 1896 hay una nota al pie, añadida posteriormente y dirigida al lector que lo quisiera retomar en 1924, en la que Freud

⁴⁰ *Ibíd.*, 176-177. El sujeto «no perdona a su madre, y lo considera una infidelidad, que no le haya regalado a él, sino al padre, el comercio sexual; esas mociones, cuando no pasan rápido, no tienen otra salida que desfogarse en fantasías» (Freud, 1910d, 164).

⁴¹ *Ibíd.*, 179.

reconoce que por aquel entonces él aun no era capaz de «distinguir entre las fantasías de los analizados y unos recuerdos reales»⁴². Tras las teorías sobre la etiología de la enfermedad basada en escenas de seducción primaria, u otros traumas pasados, el doctor empezó a considerar un «panorama de las exteriorizaciones espontáneas de la sexualidad infantil»⁴³, o el ámbito de una creación genuina y propia en cada sujeto.

En la época de la colaboración con Breuer las hipótesis sobre la represión sostenían que lo reprimido *está* porque no puede acceder limpio a la consciencia, y *es* porque contra su pujanza se ejerce una fuerza siempre constante. La solución para los síntomas (histéricos), esos «efectos persistentes de traumas psíquicos», era deshacer la represión sobre la vivencia sexual infantil que habría atraído a las demás en el curso del desarrollo psíquico del individuo: una especie de liberación del sujeto a análisis⁴⁴.

En 1905 Freud sigue manteniendo que en el origen de las neurosis las influencias sexuales ocupan una posición privilegiada. Es más, llega a afirmar que la histeria es «expresión de un comportamiento particular de la función sexual del individuo, y ese comportamiento ya estuvo marcado de manera decisiva por las influencias y vivencias que se recibieron en la infancia»⁴⁵. Releyendo lo escrito en 1895-1896, pudo comprobar un dato: apenas hay diferencia entre las psiconeurosis, ocasionadas como acabamos de explicar, y las neurosis comunes, cotidianas, cuya etiología es «actual», producto de vicisitudes de origen no sexual. Perdía relevancia el trauma aislado en el pasado, o como lo llama el doctor, el influjo accidental⁴⁶, en favor de los quehaceres de la represión, entendida además como una instancia orgánica, y no como una defensa puramente psicológica. No importan ya tanto las excitaciones sexuales experimentadas

⁴² Freud, 1896d, “Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis...”, *cit.*, 169, nota 15.

⁴³ *Íd.*

⁴⁴ Freud, S.: 1906a, “Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen”, trad. cast. “Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis”, en *Obras...*, vol. IX, 264-265.

⁴⁵ *Íd.*

⁴⁶ *Ibíd.*, 265, 168.

en una etapa primitiva cuanto la reacción frente a ellas⁴⁷, cómo se han ido tramitando las prácticas sexuales, o mejor, cómo se ha ido mullendo una atmósfera eficaz alrededor de un hecho que, tal vez, nunca llegara a ocurrir.

El neurótico, abunda Freud, alberga una «cuota de represión sexual» que se exterioriza a raíz de «los reclamos de la vida real»⁴⁸. Como si ante cada situación, ante cada *momento*, por emplear un término que no conlleve descripción ni temporalidad cuantitativa y sí ocasión, el sujeto *dispusiera* de elementos a los que *dispusiera* en esa inmediatez, resultando una imagen cuya genealogía no distinguiera «entre los espejismos mnémicos [...] acerca de su infancia y las huellas de los hechos reales»⁴⁹. Cae así «por tierra [...] la insistencia en el elemento “traumático”», y los síntomas dejan de ser «retoños directos de los recuerdos reprimidos de vivencias sexuales infantiles», esto es, dejan de ser el resultado de una operación pasada y son el presente elaborante que desencadena un pasado y en él encuentra justificación su dirección actual⁵⁰. Freud habla de *fantasías*, de «invenciones de recuerdos» entreveradas «entre los síntomas [actuales] y las [presuntas] impresiones infantiles», que habrían servido de punto de partida para una construcción que muy pronto habría rebasado su veracidad funcionando como «ensambladura de la neurosis»; algo así como la prolongación de la constitución – sexual – del sujeto⁵¹.

Alejándose de teorías previas, que privilegiaban la tesis de los influjos accidentales para la causa de las neurosis, a partir de 1905 se empieza a considerar los productos de una genuina constitución sexual infantil, o del conflicto entre la libido y la represión. Los síntomas pueden definirse ahora como la figuración de fantasías que representan una «situación sexual» que atañe a las «aspiraciones libidinosas», su coartación o su

⁴⁷ *Ibíd.*, 268.

⁴⁸ *Íd.*

⁴⁹ Así habla Freud acerca de los relatos en terapia escuchados a pacientes histéricas (*Ibíd.*, 266).

⁵⁰ *Íd.*

⁵¹ *Ibíd.*, 266, 267.

hiperdesarrollo, o al modo mismo de «empleo» de la «libido genésica»⁵². Dicho esto, parecería como si cada momento del sujeto estuviera sometido a ese determinismo que empieza a no ser tal, sino solo el modo de determinar ese momento en función de las aspiraciones de su libido. Se requiere una «multiplicidad de factores etiológicos que se apoyen unos a otros»; una «sumación» de condiciones «que puede ser completada desde cualquier lado»⁵³. Como el montaje de los arqueros de Pollaiuolo, la imagen (sintomática) no se abre a la pluralidad de los puntos de vista, que implican tiempos y determinaciones mezcladas, sino que la confluencia puntual —en un punto— de influencias heterogéneas construirá una imagen de deseo o, mejor, cada momento de esa libido en conflicto se articulará según el estilo de los deseos que la causarían retroactivamente como su desencadenante. Recuperando una enseñanza que ya puede leerse en *Tres ensayos...*, la “normalidad” del individuo adulto (hablando en términos biológicos de perpetuación de la especie, se precisa) nace cuando la sexualidad infantil, de disposición muy variada tanto en zonas erógenas como en objetos y fines de satisfacción, es reprimida o por lo menos guiada «bajo el primado de las zonas genitales y al servicio de la función de la reproducción»⁵⁴.

Fantasías II

En una carta, famosísima para la historia psicoanalítica, que Freud envió a su amigo Fliess, se lee lo que se ha convertido en todo un lema: *ya no creo más en mi neurótica*⁵⁵. Es el descubrimiento «de que en lo inconsciente no existe un signo de realidad, de suerte que no se puede distinguir la verdad de la ficción», eso sí, «investida con afecto»⁵⁶. Pero esta enseñanza solo llegará tras la asunción de la renuncia a resolver

⁵² *Ibíd.*, 269-270.

⁵³ *Ibíd.*, 271.

⁵⁴ *Ibíd.*, 269.

⁵⁵ Freud., 1897a, “Carta 69”, 2 de septiembre, en *Obras...*, vol. I, 301.

⁵⁶ *Ibíd.*, 302.

la enfermedad por medio del «conocimiento cierto de su etiología en la infancia»⁵⁷. Se renuncia en terapia a la historia efectiva, documentada y objetiva, en favor de una narración que justifique la forma del presente, que se engarza con fantasías por lo general de carácter sexual que engloban casi siempre «el tema de los padres»⁵⁸. Se desplaza el foco, de una supuesta verdad oculta en el sujeto y para el sujeto, a una verdad por confeccionar para el sujeto en el analista.

Con otros términos, aquello sobre lo que la censura ejerce su poder no son las prolongaciones de lo que fue reprimido en origen, que mancharía las representaciones posteriores y marcaría el camino por el que la represión secundaria debería intervenir ante cada acontecimiento en el presente. No: la represión debería entenderse como el modo en el que las supuestas vivencias (sexuales en este caso) del infante, desconocidas e incapaces de consciencia, son conformadas para intervenir como el añadido a la mera explicitud de los fenómenos actuales, manejándolos, combinándolos o aproximándolos entre sí, en un trabajo que siempre obtiene imagen. Pero no porque se actualice en cada ocasión la cifra de una investidura original hoy repetida en su olvido, sino porque cada momento nace nuevo intentando siempre la investidura en función de un cierto estilo, cuyo origen le es adjudicado a la constitución del sujeto así como a influjos externos. Esto desencadena la memoria de la imagen, que no es el espectro primitivo que la atraviesa tiñéndola de una impureza y extrañamiento; su porosidad no deja ver lo indestructible de un símbolo primitivo, hoy vaciado, sino que la memoria tiene que ver con lo que podría haber sido ese aglomerado de significantes en otra circunstancia, desde otra perspectiva, empleando otros elementos, que son las opciones fallidas, clausuradas por la opción actual. Y, aún, los elementos –gestos, fragmentos– en cuya constelación nace la imagen tampoco son la demostración de la ausencia de una

⁵⁷ Íd.

⁵⁸ Íd.

declaración por parte del sujeto, como si se admitiera que solo hay medio, ocupado coyunturalmente por las cargas de investidura del sujeto, que coloniza uno u otro continente anulando de facto la pregunta por la ontología de la imagen.

Por el contrario, solo en el amasijo de fragmentos nace la imagen, pero porque estos son, de nuevo, limitados, la materialidad de los significantes no es infinita, y la libertad conectiva solo es posible en la coartación del alcance de la misma. La imagen –del inconsciente– es un acontecimiento, y la pregunta no se dirige hacia qué flujos la atraviesan, ocultando la posibilidad de una identidad fija, sino por qué se ha cristalizado esa imagen y no otra, con esa carga de intensidad psíquica para el paciente, por qué esa solidificación material, que disipa, y en ello se basa la noción de cura en análisis, potenciales constelaciones de intercambio entre los elementos. Así, lo que hace imagen en el abismo del extrañamiento sintomático es el propio juego en superficie, que emplea los elementos que se tienen a mano, limitados, raídos, caídos, y permite conjugar un pasado determinante. La clave es reconocer que solo queda el trabajo esforzado, mezquino (parco), como actuación de un trasfondo que poco importa si verdaderamente ocurrió, pues lo que impera es la consecución del deseo⁵⁹. En otra parte se lee que las fantasías han podido estar desde siempre en la constitución del inconsciente del individuo, o bien son sueños diurnos caídos a cusa de la represión⁶⁰. Como se entiende a partir de varios textos de la misma época, la fantasía habría funcionado conscientemente como aporte a una acción –onanismo– para facilitar el placer, que luego se habrá conservado como atajo inconsciente ya sin el enlace con la acción adecuada⁶¹. Toda vez que se fantasea se recrea una posibilidad real de satisfacción pero en su irresolución

⁵⁹ «[...]Es tan difícil distinguir unas fantasías inconscientes de unos recuerdos que han devenido inconscientes» (Freud, 1911c, “Formulaciones sobre los dos principios...”, *cit.*, 230). Una represión primera actúa ya contra ciertas fantasías, representantes de pulsiones sexuales a las que satisfacer *in statu nascendi*, por lo que nunca llegan a hacerse conscientes: la enfermedad vendría, en teoría, cuando existiese un retardo en ese proceso, la representación fantástica no llegara a tomar nota del principio de realidad y se impusiera como realizable en el mundo efectivo.

⁶⁰ Freud, 1908b, “Las fantasías histéricas...”, *cit.*, 142.

⁶¹ Freud, 1908e, “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico”, *cit.*, 210.

efectiva: cumple deseo porque es la ocasión otra respecto a la situación actual. Por ejemplo el neurótico fantasea con una figura paterna mejor que la real, como residuo, dice Freud, de la época infantil en la que los progenitores eran sobrestimados, luego la fantasía no es sino la «expresión del lamento por la desaparición de esa dichosa edad»⁶².

Pero el deseo que la fantasía cumple es el de su propio advenimiento como imagen: la revelación de una escena alternativa que libera la memoria de lo que esa escena no es, incluida la situación del individuo en la vigilia y en su desenvolverse corriente. La fantasía hace faltante al mundo. Freud lo dice muy bien en su texto sobre Goethe: el niño juega creando su propio mundo, al que toma muy en serio, otorgándole grandes cargas de investidura, etc. El adulto, en cambio, ha sustituido el juego por una acción secreta, el fantaseo, al que también dedica un fuerte apuntalamiento de energía libidinal. Cada fantasía es un cumplimiento de deseo, «una rectificación de la insatisfactoria realidad», que se adapta a cada circunstancia de la vida, por lo que depende sustancialmente de su conexión contingente con lo actual, con cada variación instantánea, de la que reciben una «marca temporal»⁶³. El fantaseo se enlaza a «una ocasión del presente» que consigue despertar «los grandes deseos de la persona»; desde ahí se lanza al recuerdo de una vivencia infantil en la que aquel deseo era cumplido, «y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo», que es la fantasía⁶⁴. Dicho de una vez, «el deseo aprovecha una ocasión del presente para proyectarse un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado»: las tres temporalidades son como «las cuentas de un collar engarzado por el deseo»⁶⁵.

⁶² Freud, S.: 1908f, “Der Familienroman der Neurotiker”, trad. cast. “La novela familiar del neurótico”, en *Obras...*, vol. IX, 220.

⁶³ Freud, S.: 1908a (1907), “Der Dichter und das Phantasieren”, trad. cast. “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras...*, vol. IX, 130.

⁶⁴ *Íd.*

⁶⁵ *Ibíd.*, 130, 131.

PARTE III

MODOS DE HACER

1. HACER VISUAL

[...] la verdad no siempre está dentro de un pozo. Por el contrario, creo que, en lo que se refiere al conocimiento más importante, es invariablemente superficial.

EDGAR ALLAN POE, *Los crímenes de la calle Morgue*, 1841.

Su cabeza se parecía a un pino sin su cabellera, su frente a un cuadrado de cristal cubierto de hielo, sus cejas a dos hileras de granos menudos de ámbar negro desengarzados. Sus ojos no eran distintos de un rosál en invierno. Su nariz parecía un tubo de plata fina estriado hasta los pies por un artesano negligente; su barba tenía en verdad el aspecto de una mata de alhelíes sin flores, y su rostro entero estaba de acuerdo con el alba sepultada por la bruma.

PIETRO ARETINO: *Dell'umanità di Cristo*, 1535.

Hay modos en el hacer psíquico que enmarcan cada momento del sujeto conforme a una tendencia gestual, a una cierta distribución de los pesos específicos de las intensidades, produciendo memoria y deseo en su modulación; a algo así se le puede llamar 'estilo'. Si bien leyendo a Freud se ve cómo el conflicto del que depende ese estilo se desangra entre la tensión de la pujanza psíquica y su mediación en y por las cosas del mundo, creo que es más interesante enfocarlo como una relación entre actualidad contingente y determinismo en la que el segundo término, que parece

preceder a toda irrupción fenoménica, llega *a posteriori* para causar al primero. O, formulado de otra manera, y antes de leer, como haré, el texto sobre *La represión* que Freud escribe en 1915 y en el que aborda explícitamente estos conceptos, se puede sostener que el contenido ya está ahí, causando lo visto, si bien emerge a partir del ocasionarse de la imagen a la que significa. Es un añadido que por un lado extranjeriza los fenómenos vistos al imponerles un extra que *a priori* no les pertenecería y, por otro, instauro lo que es su genuina expresión, pues eso visto no existe en sí hasta que no es identificado como imagen de sentido para un sujeto. Esto es fundamental: los fenómenos bajo análisis plantean, del modo que se verá, una oportunidad de contenido, abierta por el juego que celebran paciente y terapeuta sobre su significación.

En esta paradójica oscilación entre determinismo y contingencia hay un elemento clave: la *regresión*, el proceso que invierte el camino que articula la primera tópica del aparato psíquico según Freud, el cual alberga un receptáculo para impresiones sensoriales, sobre todo visuales, de duración efímera, a las que conservará, lo hemos visto, solo si las integra en una trama asociativa por medio del lenguaje. Las representaciones almacenadas, se supone, no podrán hacerse nunca conscientes a menos que se anuden a palabras en el Preconsciente, conformando, entonces sí, una imagen de sentido. El aparato psíquico se halla constantemente acosado por excitaciones, supuestamente tanto desde el interior (mociones tensionales) como desde el exterior (exigencias de la vida real), ambas interiores en verdad, pues ambas crean una impronta psíquica que debe hallar una descarga en acción. El esquema puede simplificarse diciendo que hay un polo perceptivo y otro motor: pues bien, la regresión sería el movimiento desde el segundo al primero. En los sueños y fantasías se regresa a impresiones sensoriales “infantiles” según un itinerario que involuciona desde «las formas de expresión y representación acostumbradas» y lógicas hacia «modos de

expresión y figuración primitivos», esto es, de carácter estrictamente visual¹. Aquel deseo que, a causa de la represión, fue desconectado de su supuesto significante originario (el objeto de la satisfacción, según las primeras teorías freudianas) y deambula por el inconsciente como bestia enjaulada: la moción psíquica, o la pujanza sin cualidad alguna, en su irresistible necesidad de desahogo regresa hacia el sistema perceptivo primitivo, adquiere representabilidad asociándose a esos elementos sensoriales dotados de efectividad e intensidad, elude así la censura, consigue atraer la atención de la consciencia y se descarga alucinatoriamente como imagen en el sueño².

Como consecuencia, las que aparecen en el sueño no serán las impresiones visuales que le eran propias al deseo que las anima, pero supondrán su máxima representación consciente conforme a las imposiciones de la censura: el resultado será inevitablemente metafórico, y la descarga de excitación inevitablemente parcial³. Luego nunca habría metáfora, y cada investidura sería plena en su revelación, siendo más bien la apariencia la que causaría la falta a la que aludiría en tanto que tropo. Serán unas impresiones visuales investidas de interés psíquico fundamentalmente sexual, con el que nada tendrían que ver, y que no estarían articuladas por la consciencia; más tarde, el propio hacer del sueño se encargará de reensamblar esos elementos aunque sin conocer el texto auténtico. El sueño parece no estar interesado en comunicar sino en aprovechar la posibilidad de expresión que le ofrecen los elementos de que dispone; es el análisis el que «debe establecer los nexos que el trabajo del sueño aniquiló»⁴.

Es así como puede Freud plantear un escenario dialéctico en el que el material con el que trabaja es siempre referido a una elaboración, ya que sobre él se cierne, por un lado, una idea de pasado que hace que el elemento contingente sólo pueda tener validez

¹ Freud, 1899-1900, *La interpretación de los sueños*, cit., vol. V, 541.

² *Ibíd.*, 566-567.

³ Nasio, 1994, *El placer de leer a Freud*, cit., 29.

⁴ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 642.

si se asume que la eficacia de las representaciones pasadas es siempre actual⁵. Por otro, un deseo egoísta cuya manifestación no sería apta para con la vida en cultura, por lo que habría sido reprimido, estableciendo un desajuste entre el medio histórico y el anacronismo del proceso inconsciente que irrumpe en ese medio, dando lugar al hiato sobre el que se empeña la *Deutung*.

En 1897 Freud escribe que de las impresiones almacenadas surgen dos caminos: el que las reconstruye en imágenes fantaseadas, y el que lleva directamente a “impulsos” o mociones de energía psíquica por descargar. El síntoma, o el sueño, como es habitual en la lógica freudiana, debe contentar tanto al cumplimiento del deseo que entraña como a la defensa en su contra: cómo se conjugue esa tensión marcará el hacer histórico del sujeto. La formación del síntoma «está anudada a las fantasías, o sea a la represión de ellas dentro del inconsciente»⁶. Si la fantasía censurada produce síntoma, la fantasía exhibida vendría a ser la salida pautada de la censura; cuando veamos los textos sobre el síntoma y la angustia de 1926 se entenderá que la barrera de la censura actúa solo más tarde, y es contemplada en análisis no como la injerencia en los destinos de esas mociones, sino como lo que las ocasiona manifiestamente. Por ahora consideraré que si la intensidad psíquica no encuentra un objeto del mundo real con el que se pueda asociar para su descarga, dará lugar a fantasías y síntomas que cumplen en imágenes ese mismo propósito. Las fantasías expresarán el deseo del sujeto sin importar la fidelidad a los recuerdos de sensaciones pasadas almacenadas que les sirven de materia prima: como dice el doctor, el recordar no es el motivo de una acción, sino «solo un camino, un

⁵ «El soñar en su conjunto es una regresión a la condición más temprana del soñante, una reanimación de su infancia, de las mociones pulsionales que lo gobernaron entonces y de los modos de expresión de que disponía. Tras esta infancia individual, se nos promete también alcanzar una perspectiva sobre la infancia filogenética, sobre el desarrollo del género humano, del cual el del individuo es de hecho una repetición abreviada, influida por las circunstancias contingentes de su vida» (Freud, 1899-1900, vol. V, 542).

⁶ Freud, S. 1897d, “Manuscrito N”, en *Obras...*, vol. I, 297-298.

modo»⁷, porque de haber un “motivo”, un desencadenante, ése es siempre la libido, que se valdría de impresiones almacenadas para conformar un artefacto hábil con el que consumir su descarga. Encontrar un recuerdo como causa efectiva del deseo inconsciente, entonces, sería un simulacro de origen, tan real y verdadero como ficticio, falaz y, por encima de todo, *efectivo*.

Sobre esta premisa estudiaré en esta sección cómo se forman las imágenes oníricas. Cuestiono la existencia de una polaridad entre la moción psíquica/libido y los elementos que son sus medios; entre funciones de deseo reprimidas de antiguo y su posterior recarga en elementos actuales; entre una experiencia interna no reflexiva y su percepción en una representación impropia. Cuestiono la *Nachleben* de las imágenes, tal y como la lee Didi-Huberman en Warburg, que las considera artefactos exteriores al hacer del sujeto, de temporalidad siempre viva, cambiante y preñada de un pasado que retorna en el descontrol de un síntoma. Cuestiono, del mismo modo, una fenomenología de los retornos, de las supervivencias, de las memorias, intrusas en las comisuras de los objetos conscientes. Me dirijo en cambio a sostener que, en todos los casos, se debe atender a los “modos” del sujeto en la superficie de las cosas vistas, en cuyo vaivén la imagen se hace siempre con retraso, con un ademán crepuscular, como una comisura gastada por el uso que dibuja, sin embargo, una verdad ineluctable para su espectador porque cumple deseo.

Me detendré, en primer lugar, en la dialéctica pasado-presente, que se puede traducir como acontecimiento-historización, seguida por la problemática del deseo, que todo sueño o fantasía contienen, entramado con los modos en los que éstos se articulan. Por fin, veré cómo se conjuga en terapia la necesidad de revelación por parte del paciente

⁷ Íd.

con la arbitrariedad de los signos de expresión: son los binomios intensidad-significación, agujero-ocasión, caída y cura.

Causa y modo

Entre el sexto y séptimo año de vida del individuo, sostiene Freud, se «inaugura» el vínculo entre la significatividad psíquica de un episodio percibido y su permanencia en la memoria⁸. A pesar de que hay contenidos que permanecen así registrados, sin embargo se muestran incomprensibles en la consciencia o, por lo menos, sin la relevancia que se les supondría por haber sido salvados del olvido. Se darían tres grupos de recuerdos: escenas conservadas pero incompletas, escenas indiferentes y, grupo especialmente llamativo, escenas que padres o allegados han narrado al sujeto, sobre las cuales éste ha edificado sus propios recuerdos.

Freud habla por ejemplo del recuerdo de un paciente que, aun aceptándolo como efectivo para el análisis, trae consigo la sospecha de que podría haber sido escogido de entre otras muchas escenas para su acceso a la consciencia, puesto que no guarda una relación natural con su contenido. Serían recuerdos aptos para figurar en ellos dos fantasías «de bienestar» unidas, tal y como lo demandaba el deseo del soñador⁹, es decir aptos, simplemente, por su idoneidad material. Es el llamado ‘recuerdo encubridor’ (*Deckerinnerung*), que «subroga en la memoria unas impresiones y unos pensamientos de un tiempo posterior cuyo contenido se enlaza con el genuino mediante vínculos simbólicos»¹⁰. El recuerdo del ejemplo muestra un entorno campestre en el cual el soñador (que es el propio Freud, encubriéndose a su vez, fingiendo que es el recuerdo de un paciente), siendo un niño, degusta un pan delicioso tras lo cual, en otro momento, le pretende quitar a una niña que es su prima, vestida de un amarillo demasiado nítido,

⁸ Freud, 1899b, “Sobre los recuerdos encubridores”, *cit.*, 297.

⁹ *Ibíd.*, 306-309.

¹⁰ *Ibíd.*, 309.

unas flores igualmente amarillas. En estas imágenes se leen los deseos, respectivamente, de haber podido permanecer en esa localidad de la infancia, en donde la vida hubiese sido más fácil, más fácil “ganarse el pan”, y el deseo de haber podido “desflorar” a la prima, quitarle el vestido, tan amarillo como las flores. La obscena simpleza de estos contenidos es la causa, se alega, de que esa fantasía incestuosa no se desarrolle en la consciencia, sino que deba esconderse tras una metáfora (y un relato anónimo)¹¹.

Una vez más, una idea, un deseo, que la defensa psíquica encuentra inadecuado para que se manifieste, es reprimido, debiendo establecer por todos los medios posibles una conexión lingüística con algún material que le sirva de sustituto para eludir la censura, no desdeñando siquiera «el camino de la asociación externa» o plástica¹². No importa qué significantes se empleen para manifestarlo: tanto da que sea una impresión reciente inofensiva¹³ como un presunto recuerdo de época infantil, o incluso uno inventado, pues de no poderse servir de elementos más adecuados, «nuestro ingenio» no encuentra problemas para tender puentes de conexión entre ulteriores puntos¹⁴. Lo interesante es la particularidad de estas modulaciones, el agujoneo expresivo, la extrañeza que causa en el analista: hay un carácter descomunal, una tensión de trascendencia que impregna ese relato, esa imagen —el vestido de la niña, tan abrumadoramente amarillo como las flores que le son arrebatadas—, que origina una ocasión para la revelación de su significado.

En relación al mismo asunto, en 1901 se propone una curiosa clasificación: si aquello por encubrir es un recuerdo antiguo, se le vinculará una impresión reciente, indiferente para el sujeto (un recuerdo *adelantador*); si aquello por encubrir es un contenido de años posteriores, se empleará un disfraz proveniente de los primeros años de la infancia (recuerdo *retrocedente*); por último, una vivencia puede ser encubierta

¹¹ *Ibíd.*, 310.

¹² Freud, 1898, “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”, *cit.*, 284.

¹³ *Ibíd.*, 286.

¹⁴ Freud, 1899b, 311.

por otra que le sea contigua en el tiempo (recuerdo *simultáneo*). Todo esto para decir que al recuerdo sustantivo, en verdad, no se lo conocerá nunca; recordar el envoltorio, en estos casos, tiene como condición el olvido de otras impresiones¹⁵. En otras palabras, el material dado en análisis pone las ocasiones no dadas; la irrupción del recuerdo encubridor es una exigencia que, elidiendo otras opciones, proyecta para ellas un horizonte de posibilidad. Luego la memoria de una imagen será aquello no cuantificable en la imagen misma, lo cualitativo, lo intensivo, como el amarillo, cuya aparición irreversible es mensurable aludiendo a lo que su llamativo color oculta como su causa.

El envoltorio modulará, con los pliegues de su superficie, la posibilidad de imagen no dada. Cualquier elemento, por cotidiano que sea, puede llegar en efecto a ser significativo no por su propio ser, sino por el vínculo asociativo de ese contenido con otro pretendidamente reprimido¹⁶: el primero adquirirá el carácter distintivo de lo psíquicamente relevante, del deseo inconsciente, en el momento mismo en que caiga bajo la perspectiva específica psicoanalítica¹⁷.

En nombre de la imagen

Una de las mejores definiciones que Freud aporta para el ‘sueño’ es la de que es «una suerte de sustituto de aquellas ilaciones de pensamiento rebosantes de afecto y ricas de sentido que yo he alcanzado tras un análisis completo»¹⁸. Desde luego se está refiriendo a la polaridad entre el *contenido manifiesto* de un sueño y su *contenido latente* por eviscerar. Este último bien puede ser uno o varios sucesos psíquicamente relevantes, o bien una impresión «interior» importante, un recuerdo o un proceso

¹⁵ Freud, 1901b, *Psicopatología de la vida cotidiana*, cit., 48.

¹⁶ *Ibíd.*, 49.

¹⁷ *Ibíd.*, 48: Los recuerdos sustantivos, dado que su reproducción encuentra resistencias, podrán ser desarrollados solo en análisis.

¹⁸ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 624.

mental, que suele ser representado en el sueño por la mención a otra impresión más reciente pero en apariencia indiferente¹⁹.

El doctor entiende el análisis como la labor contraria a la de la elaboración onírica²⁰, a saber, una labor que re-compone la imagen de deseo en su contenido prístino, con todas las asociaciones entre sensaciones, ideas y representaciones intactas y articuladas, y no tal y como las vemos en el sueño, en el que ya han sufrido la pasión de su deformación. «Cabe desechar», sugiere, «como apariencia inesencial la trabazón que el sueño ejerce entre sus componentes y someter a cada elemento, por sí, a la reconducción»²¹. Si admitimos como premisa que el análisis recuperaría la idea (el deseo) que siempre ha estado ahí, podremos entonces vislumbrar una imagen de identidad en el sueño, mientras que para el soñador no es más que un compuesto visual sin sentido aparente.

Las ideas latentes son en realidad una concatenación de series de ellas, confluyendo desde varios centros incluso contradictorios entre sí²², como una «masa» de ideas «prensada por el trabajo del sueño», que desmenuza y suelda entre sí los distintos fragmentos, planteando la pregunta, para el análisis, de cuál habrá sido el destino de «los lazos lógicos que hasta entonces habían configurado la ensambladura»²³. La lógica freudiana aquí es, de nuevo, que esas ideas, incapaces de revelarse en su versión prístina, y no susceptibles de reducirse a un icono, deben engancharse a los elementos de que dispongan en ese momento para manifestarse, sometiendo su coherente comunicabilidad inicial al primado de la forma²⁴.

¹⁹ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. IV, 196.

²⁰ Freud, 1901a, 625.

²¹ Freud, 1899-1900, vol. V, 447-448.

²² *Ibíd.*, vol. IV, 317.

²³ *Ibíd.*, 318.

²⁴ Lo que el sueño reproduce es el contenido de las ideas latentes, y no las relaciones de dichas ideas entre sí (*Ibíd.*, 319).

«El sueño es un conglomerado», insiste Freud, «que debe ser descompuesto de nuevo a los fines de su investigación»; con todo, la apariencia de los sueños es lo primero con lo que se topa el analista, porque en ellos «se exterioriza una fuerza psíquica que produce esa trabazón aparente, vale decir, somete al material adquirido por la elaboración onírica a una *elaboración secundaria*»²⁵. Esta elaboración secundaria dota de lógica al contenido del sueño ya formado, ordenando *a posteriori* sus componentes para combinar escenas o imágenes finales a las que ubicar del lado de la consciencia, pues se manifiesta a ésta sensiblemente. «El sueño recibe así una suerte de fachada que sin duda no recubre su contenido en todos sus puntos; así experimenta una primera interpretación provisional», con el fin de que el resultado hable el mismo idioma que la consciencia²⁶. Por desgracia, operando así deforma el sentido original de las ideas reprimidas: es como «la fachada de ciertas iglesias italianas: no tiene conexión orgánica con el edificio que hay detrás»²⁷; en la construcción de esa fachada se suelen emplear «fantasías de deseo que se hallan preformadas en los pensamientos oníricos» latentes, que pertenecen «a la vida despierta» como son los «sueños diurnos»²⁸. Fantasías que no son sino «repeticiones y refundiciones de escenas infantiles; así, en muchos sueños, la fachada nos muestra directamente su núcleo genuino, desfigurado por mezcla con otro material»²⁹.

A pesar de que las representaciones inconscientes sean nuestras propias percepciones y huellas mnémicas almacenadas, la consciencia se comporta ante ellas como ante lo desconocido, por lo que tiende a «enhebrarlo con algo ya familiar» para

²⁵ Ibíd., vol. V, 448.

²⁶ Freud, 1901a, 648.

²⁷ Freud, 1899-1900, vol. IV, 225.

²⁸ Freud, 1901a, 649.

²⁹ Íd. «Es como si en una ecuación algebraica [...] alguien, copiándola sin comprenderla, volcara en su copia tanto los signos de las operaciones cuanto los números, pero mezclándolos sin concierto» (Freud, 1899-1900, vol. V, 450).

forzar su comprensión y, cuando no puede hacerlo, cae en gruesos malentendidos³⁰. Es el ya mencionado *cuidado por la representabilidad*, que durante la elaboración secundaria, así como lo haría el pensamiento consciente ante impresiones externas, rearticula, reordena, interpreta y hace imagen de lo que sería el material inicial, reconduciéndolo hacia determinadas áreas de sentido por comodidad, por caminos ya desbrozados, amoldando el paso al seno de la hierba ya aplastada. Una actividad que no es creadora, sino que revuelve: por ejemplo una paciente, en sus delirios, escucha fragmentos de canciones cuyo texto está cambiado para que tengan relación con sus circunstancias personales³¹. O, para componer una frase en el sueño, se emplean fragmentos de frases y parlamentos «proferidos, escuchados o leídos, que se renovaron en los pensamientos oníricos y cuya literalidad copian en todos sus puntos», mientras que descartan «lo que los ocasionó», forzándolos hasta «violentarlos al máximo»³², entrelazándolos con el ya mencionado suplemento interpretativo.

La *Traumarbeit* parece ser la estructuración, entre las paredes de la horma de la censura, de elementos dispares almacenados sin orden ni jerarquía, imponiendo no tanto qué se debe emplear sino cómo emplear lo que se tiene a mano: la censura, visto desde este lado, parece señalar el camino para que siempre se dé un logro expresivo en las circunstancias de cada sueño en función de los restos disponibles. Soñar es un trabajo residual que manosea y arrastra ruinas con las que siempre va a conseguir modular imágenes; adapta y fuerza lo que puede incluso ser irrepresentable plásticamente y lo somete a una condición siempre visual. «[E]l sueño alucina, reemplaza pensamientos por alucinaciones» e incluso dramatiza ideas³³. Ante la imposibilidad de exteriorizaciones lógicas del deseo durante el dormir, halla el material para sus ideas por el camino de la

³⁰ Freud, 1901a, 648.

³¹ Freud, 1899-1900, vol. V, 419.

³² Freud, 1901a, 650.

³³ Freud, 1899-1900, vol. IV, 73.

regresión. Así, el sueño piensa por imágenes, incluso trata a las palabras como si fueran imágenes. La *Traumarbeit* puede llegar a cambiar la palabra real del pensamiento inconsciente por otra que posea mayor susceptibilidad visual, más adecuada para hacer de ella una imagen ya por ser menos “abstracta”, ya por ser más dúctil para modularla en un *rébus*, o bien porque, por ejemplo, su sonoridad remite a otras palabras de fácil representación, homófonas, onomatopéyicas, etc. O, por decirlo con Scherner, a quien Freud cita, el sueño carece de lenguaje conceptual, debiendo hacer plástico lo que quiere expresar³⁴. Todo con tal de que «posibilite la figuración y así ponga fin al aprieto psicológico del pensamiento estrangulado»³⁵.

El sueño hace imagen hasta de su propia plataforma mediática. Por ejemplo, hay sueños que, en su relato, resultan embrollados e incoherentes, por lo que, precisamente, deben ser leídos como conductores de unas ideas cuya comunicación pública resultaría dificultosa, por impropiedad, por decoro, por mor de intimidad³⁶. Este mecanismo de análisis no nos dice nada acerca del contenido, pero sí sobre sus modos de expresión, que no supeditan la cualidad del contenido, sino que esa cualidad es tal porque así es modulada: es embrollado porque está ocultando algo que no se puede decir, literalmente se le traban los significantes, se va por derroteros, le cuesta expresarse con franqueza. Lo sustancial en el sueño es su modo de trabajo, su medio genera su presencia submediática, y su fin expresivo causa el propósito del soñar, que no es otra cosa que el cumplimiento de un deseo³⁷.

Monstruos (Modos de hacer)

Hay dos “técnicas” principales en el hacer del sueño que harían posible definir sus formaciones como imágenes dialécticas, en cuya actualidad se debate lo que debería

³⁴ *Ibíd.*, 106-107.

³⁵ *Ibíd.*, vol. V, 350.

³⁶ Freud, 1901a, 627.

³⁷ *Ibíd.*, 628.

mantenerse oculto y lo que consigue en cambio darse en la consciencia. Una técnica es la condensación o compresión, la *Verdichtung*, que vendría a reunir en una misma formación onírica elementos y componentes distintos, a menudo tomados de impresiones recibidas durante el día anterior (*Tagesreste*), como un palimpsesto o como, sugiere Freud, esos experimentos fotográficos de Galton en los que se superponen los retratos de diferentes sujetos de una misma familia, diluyendo los rasgos individuales, salvando lo que de común hay en ellos y haciendo emerger una «persona mixta»³⁸. Entonces, cuando en un sueño aparezcan alternativas, oposiciones o disyuntivas, se tratará siempre de una suma de opciones, porque, y es otra gran enseñanza de la *Deutung*, en el inconsciente no hay negación³⁹.

Solo admitiendo esto último puede Freud confirmar la tesis de que el sueño es siempre una realización de deseos, porque cuenta con que todos los elementos de su composición se encaminen al éxito de ese fin; es más, la imagen que ofrece un sueño debe ser el escenario en el que el deseo se ha cumplido ya, pues indicaría la opción que no se da en la vigilia o no se dio en el pasado del sujeto. El sueño propone un presente alternativo en función de un pasado corregido, que para el sujeto solo tendrá efectos de pasado tras su construcción en análisis. Incluso si ese deseo es negar algo, debe darse como una positivación, como una opción cierta: como algo en vez de nada, como la apertura de una ocasión de intervención, el sueño de una posibilidad. Por ello siempre habrá imagen; incluso si se quiere expresar una ausencia o una falta, se producirá con recursos compositivos como, por ejemplo, contrariando la semántica de un fragmento, mostrándolo en su contrario, o con una presencia que despierta cierta sensación de

³⁸ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. IV, 300.

³⁹ *Ibíd.*, 324.

impropiedad⁴⁰; o bien coloca arriba lo que debería por lógica estar abajo, para significar que debe ser entendido “inversamente”⁴¹.

Freud encuentra el trabajo onírico similar al del poeta, quien, alrededor de una idea central, cualquiera que sea, que puede que no sufra modificaciones, distribuye y amolda el resto de elementos. Esa idea no tiene por qué ser un contenido sustancial, bien puede ser una palabra casual, o un conglomerado de ellas, que el poeta se viera impelido a escribir: es un esquema muy visual, muy manufacturero, muy artesanal, como Kurt Schwitters colocando la primera pieza de su ramificación de restos y recortes [fig. 19]. Puedo matizar, sin embargo, este ejemplo, y decir que en el árbol de Schwitters la primera pieza no es tal, y que, como en un sueño, el orden y la jerarquía de los elementos compositivos es dada por la idoneidad de adyacencia, por la suavidad y lubricidad combinativa, por el reconocimiento de que, en cada instante, ningún fragmento resulta más idóneo que *ese*. Entonces el deseo parece ubicarse en una feliz coincidencia temporal y no pervivir como una tensión antigua, resultando siempre satisfecho en cada compuesto onírico, porque es causado por él en un relámpago que se bebe placentero cuando ciertos fragmentos son aproximados entre sí y provocan un vértigo infantil, a pesar de no estar hechos para encajar. Ese vértigo, lo veremos, no es una mera sensación: es un fogonazo que abrasa la entera estructura deseante del sujeto.

Por ejemplo, el sueño reproduce el «nexo lógico» entre dos sucesos como una «aproximación en el tiempo y en el espacio», del mismo modo que el pintor que en un mismo cuadro representa simultáneamente episodios diversos de una misma historia, como los hitos de la vida de un santo⁴². O, por ejemplo, la relación causa-efecto se representa en el sueño como la transformación sucesiva de un objeto en otro distinto; el «absurdo en el sueño» significa «contradicción, escarnio o burla» en las ideas latentes;

⁴⁰ Íd.

⁴¹ Ibíd., 331.

⁴² Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 642.

las ideas contradictorias, o las opciones alternativas, forman un único elemento⁴³, detalle que ya se vio en el texto *Sobre el sentido antitético de las palabras*. Identificando en el material analizado varias opciones de contenido distintas, que conviven en la misma escena como en el conocido como “sueño de Irma”, ninguna es descartada, porque cada una de ellas depende de una contingencia única e inaugura caminos interpretativos que le serán peculiares⁴⁴. Como si se impusiera una horizontalidad de opciones por investir psíquicamente, propia de los procesos primarios, como el momento previo de irresolución de la determinación, como si se expusiera la memoria cruda de la imagen potencial, esto es, todas sus vidas, todas sus posibilidades, todas sus ocasiones de ser apelando a un juego democrático con los pasados. ¿Hay igualdad anárquica en el Inconsciente? El doctor respondería: solo la intervención del analista puede introducir la alternativa, puede abrir el abanico de las memorias solo si funcionan para fundamentar la determinación de una identidad para la cura⁴⁵.

Si por ejemplo falta el enlace lógico o narrativo entre dos elementos aparentemente disociados, el trabajo del sueño (*Traumarbeit*) se encargará de generarlos; en otro caso se dice que aprovecha el doble sentido de las palabras para componer sus imágenes híbridas⁴⁶. Este es el modo en el que puede representar un material muy árido plásticamente, por ejemplo un nombre propio, forzando relaciones muy lejanas⁴⁷. Es como si la colocación y morfología de los sillares condicionaran la naturaleza del edificio y no a la inversa, por lo que el valor *a priori*, entonces, no es la idea detrás de esa combinación, sino la oportunidad expresiva que se va formando a lo largo del ensamblaje, a la que la idea se enganchará siempre más tarde. Como se ve, no discuto la propiedad determinante de la función inconsciente, sino la temporalidad de su irrupción,

⁴³ *Ibíd.*, 643-644.

⁴⁴ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. IV, 323.

⁴⁵ *Ibíd.*, 322.

⁴⁶ Freud, 1901a, 635.

⁴⁷ Freud, 1899-1900, vol. V, 414.

o dicho de otro modo, se trata de pensar en cómo una determinada superficie visual acaba haciendo posible una idea inconsciente (un deseo) aunque en una primera instancia no aparentara propiciarlo. El movimiento que se debe tener en cuenta es que no se puede hablar de nada pretérito sin que se manejen en exclusiva los elementos actuales que, a su vez, causan la idea trascendente de pasado que se les debe adjudicar.

En los sueños siempre hay proliferación, crecimiento, aunque el contenido sea totalmente insípido, o bien produzca una sensación incolora cuando lo que contienen es de lo más prolijo. Siempre hay incongruencia, siempre hay, pues, monstruos; son

creaciones comparables a esas mesturas de animales que compone la fantasía de los pueblos orientales, y que, empero, en nuestro pensamiento ya se han cristalizado como formas estereotipadas, mientras que las composiciones oníricas los recrean siempre de nuevo con una riqueza inextinguible⁴⁸.

El sueño, irónicamente, prefiere aceptar antes a una criatura monstruosa en la consciencia que la cruda manifestación de lo realmente pensado. Esas “formas estereotipadas” implican un trabajo de organización en tipos sobre el que poder desplegar lo sensible conforme a categorías específicas que se adecuen a aquéllos; por el contrario, no se puede hacer un atlas de los monstruos del sueño porque a éste todo le vale oportunistamente, cada elemento en toda su singularidad y potencialidad expresiva, en toda su facetación y exuberancia superficial a la que consume, irrespetuosamente, en el instante de su formación para pasar, en otro momento, a otros elementos. El fin justifica los medios que justifican el fin, se podría decir.

A mayor regresión, es decir, a mayor volubilidad plástica, mayores posibilidades de expresión a pesar de, o gracias a lo rudimentario de los recursos expresivos: el sueño no puede sino servirse del camino plástico más primario, más entumecido, de semántica más pobre, que es, por el contrario, el de mayor ductilidad, mayor sotobosque

⁴⁸ Freud, 1901a, 634-635.

sintáctico. Es más, a mayor énfasis en la caligrafía, mayor voluptuosidad de sentido, en detrimento del discurso; a mayor primitividad, mayor superficialidad. Si el recordar visual es del tipo infantil⁴⁹, y si el sueño reproduce impresiones investidas psíquicamente que solo más tarde deberán ser hilvanadas discursivamente por el pensamiento corriente, entonces el sueño compondrá imágenes como lo haría un niño⁵⁰. O sea manipulando, casi como en un juego, las impresiones sensibles «sin que importe ya su contenido», sino que la simple reproducción de esa sensación, sea del modo que sea, es el «cumplimiento de un deseo»⁵¹. Cuanto mayor es el vaciamiento de los contenidos de los materiales ensamblados, más susceptibles son para empezar de cero el proceso de la significación. Cuenta más censura, más poesía. Y, con todo, la superficie del sueño no entraña un porvenir de libertad combinativa, sino, más bien, la conjunción de esa pluralidad en una misma imagen convoca inmediatamente la opción aún por darse, el futuro único, decisivo de la cura analítica.

Deseo

El sueño es un «fenoménico psíquico de pleno derecho, más precisamente un cumplimiento de deseo»⁵² y, aunque sus componentes sean deformados por el trabajo onírico para eludir la censura, no ocurre lo mismo con el afecto ligado a ellos. Es el motivo por el que hay intensas manifestaciones afectivas anudadas a un contenido onírico que «no parece ofrecer ocasión alguna al desprendimiento de afecto»⁵³, o cosas inofensivas ante las que experimentamos asombro o desasosiego: en general hay un hiato que es la propia apariencia onírica, como la apariencia de desafecta frialdad que ostenta un, por otro lado, impactante monstruo alegórico **[fig. 20]**. «Cuando afecto y

⁴⁹ Freud, 1901b, *Psicopatología...*, cit., 52.

⁵⁰ Freud, 1899-1900, vol. IV, 309. «El soñar es un rebrote de la vida infantil del alma, ya superada» (Ibíd., vol. V, 559).

⁵¹ Ibíd., vol. IV, 255.

⁵² Ibíd., 142.

⁵³ Ibíd., vol. V, 458.

representación no se compadecen por su índole y por su intensidad, nuestro juicio despierto se extravía»⁵⁴: de nuevo, aquí, el *juicio* del doctor ve empañadas sus categorías cuando los tipos a los que está acostumbrado se le ofrecen en un corrimiento.

Solo instaurando un corte entre el representante y no ya su contenido, sino su intensidad, que se conceptualiza como una imperiosidad natural, puede concebirse el sueño como la expresión de una identidad históricamente determinada (un deseo con fin y objeto), y se puede integrar la dimensión histórica en la génesis de la imagen onírica actual. Ese corte lo impone la censura, que solo será tal desde el enfoque del analista, a modo de doblez diferencial o punto de quiebra, para así articular la dialéctica entre contenido manifiesto y contenido latente y, con ello, entre significante y significado, apariencia y verdad, actualidad monstruosa y pasado de memoria, falta y deseo. Sin censura el psicoanálisis no es nada. Gracias a ella puede el juicio del analista manejar el contenido manifiesto como el representante caído, el supérstite de un proceso truncado en el que a unas formas les estaban destinadas de manera natural unos contenidos que son, empero, conservados en su perturbación.

Según la primera tópica del aparato psíquico, solo si se “relaja” la barrera que organiza el acceso de la instancia formadora de ideas inconscientes, se podrán formar los sueños, por la transformación de aquéllas bajo la presión contraria de la repulsa preconsciente. Esta última es una instancia que, «aleccionada por la experiencia de la vida», ejerce una vigilancia severa «sobre las mociones anímicas», entre las que se cuentan las infantiles reprimidas⁵⁵. El sistema Prcc. solo puede investir una moción de deseo, y derivarla por los derroteros de la formación onírica, si la va a combatir al

⁵⁴ Íd.

⁵⁵ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. V, 661.

considerarla turbadora del reposo o una egoísta portadora de displacer que, si se exteriorizara, rompería la homeostasis con otros individuos deseantes⁵⁶.

Ante la oposición que van a recibir, y con tal de satisfacer su tendencia a hacer que la energía de investidura «se vuelva móvil y susceptible de descarga», las ideas inconscientes deben hallar otros modos de expresión sin importar el «contenido y la significatividad intrínseca», que quedan como algo accesorio⁵⁷. La oposición a la teórica emanación directa crea, produce crecimiento, aunque sea parco en palabras y, ante la supuesta carencia de la satisfacción directa, ofrece extensión así como un estrato de liquen solo desahoga su crecimiento en horizontal, cubriendo áreas que determinan su forma. Las monstruificaciones (deformaciones, o *Traumentstellungen*), que el contenido del sueño adopta, no son un resultado final sino el fotograma congelado de un proceso.

Con lo que se trabaja en terapia es, teóricamente, un instante captado entre las muchas posibles formaciones que los accesorios formales podrían haber dispuesto para encarnar un mismo contenido ideológico: a las impresiones diurnas recientes se enlazan elementos de cualquier época de nuestra vida psíquica, estableciendo relaciones entre «círculos de representaciones» y reuniéndolos en una sola imagen onírica⁵⁸. El doctor avisa: «si no se hubieran ofrecido esos nexos de pensamiento, con probabilidad se habrían escogido otros»⁵⁹, con la consecuencia de que «si entre esas dos impresiones diurnas no hubieran podido establecerse relaciones intermedias suficientes, el sueño habría sido diverso»⁶⁰.

Por ejemplo, si aquello por censurar se encuentra enlazado a la imagen de una persona concreta, la “instancia deseante” encontrará la imagen de una segunda persona, ya sin relación directa con la idea por rechazar, pero que tal vez compartió situación con

⁵⁶ *Ibíd.*, vol. IV, 144; vol. V, 439.

⁵⁷ *Ibíd.*, vol. V, 586.

⁵⁸ *Ibíd.*, vol. IV, 192.

⁵⁹ *Íd.*

⁶⁰ *Íd.*

la primera, mostrándose de ese modo hábil para pasar al contenido manifiesto⁶¹. El doctor habla de una «disimulación» del sueño, como un encuentro entre dos individuos, uno de ellos de más poder o estatus, hacia el cual el otro se ve obligado a ser precavido a la hora de expresar sus ideas; o como ese escritor, temeroso de repercusiones políticas, que disfraza sus ideas bajo una expresión distinta⁶². Se confirma así que la censura no es una barrera moral o un “mecanismo de defensa” en beneficio de la vida en cultura, sino la apertura coyuntural de la ocasión para expresar ciertas ideas. Otro ejemplo: el olvido del contenido de lo soñado esa misma noche, fruto de la represión, es entendido como la llamada de atención, el punto abrasivo que emerge, una necesidad expresiva por interpelar⁶³. Como ya vimos en el capítulo II.2, la censura es la auténtica *Traumarbeit*⁶⁴.

Es la técnica “Viva Verdi”, acrónimo irredentista que se podía leer entre 1858 y 1860 en los muros de Venecia y Milán, ocupadas por los austriacos, y que aprovechaba el fervor popular por las óperas del compositor para significar “Viva Vittorio Emanuele Re d’Italia”, apropiándose, de paso, de Verdi como símbolo político de la Italia en ciernes. Parece una suerte de metamorfosis ovidiana, según la cual el deseo solo obtiene expresión en su transformación visual aunque acabe generando un producto penoso para el sujeto (para Italia). Pero, en la perspectiva que adopto aquí, el disfraz no es el medio de adaptación por el que se camufla el contenido, es en cambio la superficie visual la que da forma a lo camuflado, exhumado luego en análisis. La distorsión de un objeto, o de una zona de la escena que vemos, como la extrañeza que turba al analista, se debería entonces a la pujanza de lo camuflado, que produce «una especie de vibración

⁶¹ *Ibíd.*, 326-327.

⁶² *Ibíd.*, 160.

⁶³ *Ibíd.*, vol. V, 513. El olvido implica «la ejecución de un propósito de inconsciente y en todo caso permite una inferencia acerca de la intención secreta del olvidadizo» (*Ibíd.*, vol. IV, 186).

⁶⁴ Dos procesos participan en la formación de los sueños: «uno crea pensamientos oníricos de perfecta corrección, de igual valor que el pensamiento normal; el otro procede con estos de una manera extraña en grado sumo, incorrecta. [...] hemos distinguido a este último como el genuino trabajo del sueño» (*Ibíd.*, vol. V, 586-587).

luminosa»⁶⁵, un corrimiento en la normalidad del paisaje de lo visto. Si el camuflaje hace que las figuras sean fondo y viceversa, entonces es lo inmediato de nuestra percepción pero también es su límite; decir que algo está camuflado es admitir que el desajuste intrínseco en lo mero visto inaugura su presencia.

Como ese chiste que Žižek gusta de repetir, en el que un trabajador de la RDA, que ha conseguido un trabajo en Siberia, envía a casa una carta para la que, sabedor de que será leída por los censores soviéticos, establece un código con el receptor: si la escribe con tinta azul, el contenido de la misma será verdad, si en cambio usa tinta roja, será falso. Un mes después, lo que reciben sus amigos es una carta escrita con tinta azul en la que se puede leer que en Siberia la comida es abundante, no falta de nada salvo... tinta roja. La fachada impuesta por la censura, que impediría el acceso del contenido oculto, no es solo el medio por el cual éste se expresa, sino el dispositivo visual que lo causa. El chiste le permite a Žižek hablar de la autorreferencialidad del contenido a su código, pero sobre todo de los efectos de verdad que produce la tensión contenido-código, tal vez mayores que las propias circunstancias pretendidamente objetivas⁶⁶.

La aporía del dispositivo de la *Deutung* es que coloca el inicio de sentido del sueño en su disfraz, diseccionado luego en genealogías y etimologías, hallando puntos a los que se habrían enganchado densificaciones, entrecruzamientos y convergencias de diversas ideas latentes que los vuelven nudos de intensidad, sobredeterminados⁶⁷ e incandescentes, que producen la fricción superficial que abre el camino hacia los deseos. La lente de la terapia escruta la superficie de lo manifiesto viéndolo como viva expresión *de otra cosa*, como el otro modo de decir-lo, la otra voz. ¿Qué indica la

⁶⁵ Es la definición de Méndez Baiges, M.: *Camuflaje*, Siruela, Madrid 2007, p. 28. Y de Magli, P.: “Morfologías de lo invisible. La vocación camaleónica de los objetos de uso”, en *Ocultación, engaño, máscara. Camuflaje. Una metáfora contemporánea*, Revista de Occidente, nº 330, Noviembre 2008, Madrid, p. 46.

⁶⁶ Žižek, S.: 2002, *Welcome to the Desert of the Real*, trad. cast., C. Vega Solís, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2013, p. 7.

⁶⁷ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. IV, 291.

permanencia de una sustancialidad psíquica a pesar de que se tiene constancia de que los elementos superficiales pueden mutar o intercambiarse indiferentemente? ¿Por qué el sueño demanda interpretación⁶⁸? Lo sustancial es la ocasión ineluctable de imagen, que determina hacia atrás las posibilidades que podrían haber sido: si no es otra la imagen que finalmente ha acabado cayendo en lo manifiesto «se debe sin duda a que era la más adecuada para ese enlace»⁶⁹.

Deseo II

Un deseo inconsciente, reflatado de época infantil, no podría acceder a la consciencia si no encontrara el amarre necesario en los elementos preconcientes que conforman un deseo cotidiano, por ejemplo surgido durante el día anterior, pero rechazado y almacenado hasta que emerge de nuevo durante el reposo; al mismo tiempo, el deseo consciente no será estímulo del sueño a menos que un deseo inconsciente se le enganche y le refuerce con ulterior energía⁷⁰. Si hay imagen en el sueño es porque una serie de contenidos, inconscientes o no, son movilizados por el deseo que, según se dice, es manifestado en su limitación por los estilos que impone la censura. La formación de los sueños «se encuentra bajo la restricción de que solo puede figurar lo que es un cumplimiento de deseo, y solo del deseo puede tomar prestada su fuerza psíquica impulsora»⁷¹, que incluso permite a elementos penosos y displacenteros, que de otro modo sucumbirían a la censura, poder acceder a la consciencia si se son transportados por la irresistible pujanza deseante⁷². Puede ocurrir también que un solo deseo sea representado con el acento psíquico disgregado y disimulado en un haz de

⁶⁸ *Ibíd.*, 155.

⁶⁹ *Ibíd.*, vol. IV, 192.

⁷⁰ *Ibíd.*, vol. V, 545.

⁷¹ *Ibíd.*, 483.

⁷² *Ibíd.*, 469, 484.

elementos heterogéneos, permitiendo que la censura no se fije en ello y consiguiendo una vía para una satisfacción liberada⁷³.

El doctor se fija estos movimientos en la otra gran técnica de la que se vale la *Traumarbeit*: el desplazamiento, descentramiento o *Verschiebung*. La *Verschiebung* es eso que trasvasa la expresión verbal de una idea o serie de ellas, tal vez menos efectiva, a otra más plástica y susceptible de representación, aunque el significado que la ocupe no tenga que ver con ella. «La intensidad psíquica» pasa «de unos pensamientos y representaciones a los que justificadamente les corresponde, a otros que, a mi juicio, no tienen derecho alguno a ser destacados así»⁷⁴. Ese “juicio” del analista que ahí asoma es el que, ante el relato de un sueño al que define como muy confuso, no puede sino echar mano de la noción de desplazamiento entre representación y contenido para justificar la localización del “acento psíquico” en un trozo que resultaría impropio en estado de vigilia. Y, muy significativo, añade que la intensidad psíquica de las ideas se transforma en vitalidad material⁷⁵; lo *relevante* se torna en el sueño *relieve* táctil y visual.

No es el sentido de los pensamientos inconscientes el que gestiona las conexiones entre los distintos elementos del sueño, sino que el sueño acogerá tanto la motivación escondida, como la que proviene de las premisas de los recursos y materiales de ensamblaje, por ejemplo, un elemento inofensivo relacionado impropiamente con una sensación de peligro⁷⁶. Entonces un mismo elemento podrá, elástico, acoger otras determinaciones, siendo en el punto de coincidencia material en donde el deseo primitivo se conforma, generando nudos de intensidad por sobredeterminación que atraerán magnéticamente la atención de la consciencia. Solo será posible hablar del deseo inconsciente hablándolo impropiamente, en un compuesto de deseos latentes y

⁷³ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 636.

⁷⁴ *Ibíd.*, 637.

⁷⁵ *Ibíd.*, 637-638.

⁷⁶ Freud, 1913d, *Tótem y tabú...*, cit., 98-100.

pensamientos secundarios: no es que el aglomerado de éstos contuviera el primitivo infantil, que sirve de imán para los elementos heterogéneos, sino que solo superando ese aglomerado en cuanto ensamblaje de fuentes diversas, puede percibirse el deseo fundacional. Solo superando las distintas memorias preconscientes, los deseos coyunturales, que son, en el fondo, de lo único de lo que se puede hablar de una manera contrastable respecto a la biografía y la intencionalidad del paciente, realmente ocurrido o fantaseado, es como se podrá objetivar el deseo nuclear inconsciente.

El *desplazamiento* es una pieza clave para localizar un discurso estético en la obra sobre los sueños de Freud. Es la lógica que subyace a la posibilidad de descubrir imágenes en el sueño, garantizando que resulte imposible considerarlas como un compuesto material carente de significado aunque a éste no se llegue nunca. En su manual, Juan David Nasio propone organizar el pensamiento freudiano conforme a cuatro puntos de tensión psíquica que son cuatro fases temporales: la fuerza que presiona, lo que la detiene, lo que resulta detenido y lo que supera ese obstáculo⁷⁷. Sin embargo, este autor aporta una decepcionante versión de eso que reprime, definido como «un espesamiento de energía, una capa protectora energética que impide el paso de los contenidos inconscientes hacia el preconsciente»⁷⁸. Por el contrario, antes que a presumibles grumos energéticos es más interesante atender a los desafíos que ofrece su fenomenología: ¿cómo puede atribuirse (el relato en terapia sobre) la forma de lo soñado a un contenido que, en verdad, no debe manifestarse?

El inconsciente en el sueño parece moverse siempre como un perverso, desviando de la meta efectiva el real sentido de sus acciones; no quiere darse a la consciencia pero acaba haciéndolo espectacularmente, se disfraza pero con un atuendo que abre la puerta a su ruina. Habría que reescribir los puntos tensionales de Nasio considerando que la

⁷⁷ O, con sus palabras, «lo que presiona, lo que detiene, lo que queda y lo que pasa» (Nasio, 1994, 39).

⁷⁸ *Ibíd.*, 34.

Deutung construye una imagen de deseo solo si se vale de la idea de la censura como advertencia sobre el desplazamiento onírico respecto a la verdad expresada. Por lo tanto es el análisis el que debe desplazar su punto de enfoque respecto del relato actual sobre la forma del sueño para hallar sus causas efectivas: el propio análisis es anamórfico respecto a la pura superficie fenoménica de lo analizado. Lo único que garantiza que lo visto sea algo más que lo mero visto es la creencia en un deseo genuino que nunca se manifestará salvo en otra cosa, y que debe ser negociado con las resistencias del analizado. Años más tarde Freud dirá que hay elementos que se conducen como ajenos al yo, producidos por las pulsiones desalojadas o inhibidas que se manifiestan en formaciones sustitutivas: los procesos anímicos son inconscientes, y solo se vuelven accesibles a través de una «percepción incompleta y sospechosa»⁷⁹.

Deseo *a priori*. La polémica de las filacterias

Freud llega a hablar de «falta de capacidad de expresión», de una «incapacidad» material característica del hacer del sueño, similar a la que afectaría a las artes plásticas «antes de alcanzar el conocimiento de las leyes de expresión» que las regirían⁸⁰. Se pone el ejemplo de las filacterias en imágenes medievales (y tardogóticas, y renacentistas, y en los exvotos, y en los cómics), en las que el pintor, antes de que fueran “descubiertas” las leyes de expresión, acompaña a sus personajes con bandas inscritas o, directamente, hace salir de sus labios unos textos en los que «se leía lo que el pintor desesperaba de figurar»⁸¹. Del mismo modo, las relaciones sintácticas entre las ideas que cargan el sueño, si bien pueden llegar a suprimirse del todo, por lo general sufren fuertes modificaciones, no importando la impropiedad o escasa sofisticación en la elaboración con tal de generar contenidos. Con todo lo defectuoso que es este

⁷⁹ Freud, S.: 1917c, “Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse”, trad. cast. “Una dificultad del psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XVII, 134-135.

⁸⁰ *Ibíd.*, 318.

⁸¹ *Íd.*

ejemplo de las filacterias, es no obstante revelador. Defectuoso porque esas bandas escritas no se empleaban para suplir una expresión de otro modo inviable sino que añadían información, ya fuera el versículo de la Biblia correspondiente, ya el nombre del personaje, ya fueran las palabras que, según la leyenda, habría pronunciado. Servirían para orientar la lectura, denotando el sentido concreto de esa imagen con una intención pedagógica, ejemplar y retórica. Eran señales que debían cumplirse del lado del espectador, no del de la imagen, para la revelación de ésta ante el primero.

Es el mismo mecanismo que caracteriza a las representaciones alegóricas, que a menudo deben valerse de lemas para garantizar la eficacia de su significado: la alegoría es el tropo que, con lo que ya hay, hace imagen nueva para lo que no la tiene. La alegoría instaaura una relación de identidad simbólica entre un contenido y una figura o grupo de figuras que no le pertenecen *a priori*, sino que son tomadas de otros campos y reutilizadas con un fin didáctico y programático, esto es, son intervenidas políticamente. Este contenido segundo, insuflado contingentemente, debe convivir en un espacio de simultaneidad con el contenido tradicionalmente atribuido al material plástico del que hace uso, y son precisamente las connotaciones de los significantes previos los que abren el espacio de su expresión. Por consiguiente, el significado genuino de una específica imagen alegórica se da en el margen de posibilidad abierto por el manejo de la literalidad del/de los signifiante/s que *estaba/n ya ahí*. Se supone que el símbolo aparece justamente cuando esta simultaneidad y convivencia de disparidades desaparece y el signifiante es transparente a su significación. A la vista del material del sueño, se comprueba que la cohesión simbólica, o la unilateralidad y exclusividad del recorrido entre los elementos sensibles y su verdad psíquica, en vez de constituir una sola entidad imperturbable en el tiempo, es el fruto de un trabajo.

El símbolo onírico, que hace que ciertos elementos encarnen ciertos contenidos de manera inamovible, es posible que reproduzca lo que «en tiempos primordiales [...] estuvo unido por una identidad conceptual y lingüística»⁸², devolviendo, a ojos del analista, la situación gestual primordial, el predicado natural de la primera significación. Por supuesto esto no es así, sino que el símbolo es fabricado en un proceso que es alegórico⁸³, ya que a esa superficie fenoménica no se van a poder enganchar otras ideas que no sean las que, llegando más tarde en terapia, la significan con retroactividad. El poder de la alegoría es que continente y contenido no se transparentan, sino que el trabajo superficial de sus componentes se explica a sí mismo, es inseparable del significado que sus movimientos producen: es gestualidad que, como en las alegorías clásicas de la templanza, genera símbolo trasvasando agua de un cántaro al otro, esto es, templándola **[fig. 21]**. En un instante diferente, ese gesto dejará de significar: por mucho que el doctor defienda (contados) casos de simbolismos recurrentes⁸⁴, la interpretación no se rige por pautas ya codificadas, sino que debe guiarse por una senda heurística que termina por volverse una tarea estrictamente combinatoria.

La filacteria vuelca la orientación de lo visto hacia áreas de significación determinadas. A la vez, la orientación de la superficie visual induce la colocación de esas filacterias, cuyo lema cubre hacia atrás a la imagen imponiéndole una identificación. La superficie onírica no demanda un contenido que la identifique, tácticamente en cada circunstancia, permaneciendo idéntica a sí misma pero siempre accesible a infinitos sentidos, sino que ese contenido que se revela a partir de la imagen que se coagula en superficie causa hacia atrás la propia irrupción de la imagen. Y en esa revelación, en ese enfoque, no podrá haber otra. Es como el modo, proverbial, en el que

⁸² Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. V, 357-358.

⁸³ «[...] Los elementos presentes en el contenido del sueño que han de aprehenderse como símbolos nos obligan a una técnica combinada que, por una parte, se apoya en las asociaciones del soñante y, por la otra, llena lo que falta con la comprensión de los símbolos por el intérprete» (Ibíd., 359).

⁸⁴ Ibíd., vol. IV, 361 y ss.

Miguel Ángel conceptualizaba su trabajo de escultor: según se cuenta, en el bloque de mármol veía ya a la estatua por rescatar, una imagen prevista pero deducida a partir del bloque, instaurando un estrato de posibilidad retroactivo según el cual la orientación plástica de esta última demandaba desde el inicio esa identificación.

Así, el añadido para suplir la “falta de capacidad de expresión” lo aporta el espectador, o el analista, que adapta artísticamente las excrecencias, sinuosidades y volúmenes de lo visto a un deseo de figuración que se genera en su confluencia con esa superficie visual. No habría bloque de mármol sin estatua, algo que no vale a la inversa, porque la percepción ya está significada en función de, si me limito al campo conceptual psicoanalítico, las pautas, dejés y moldes de las huellas mnémicas, de las represiones y de las elaboraciones que se hayan ido tejiendo para ver, en ese escorzo, una imagen de sentido. Dicho de otro modo, la imagen siempre está ya ahí, producida en el propio análisis cuyo trabajo, que desbasta y recompone para encontrarla, se justifica por su presencia sospechosa. No podría haber otra imagen que la que hay, y su irreversibilidad permitirá hablar de lo que podría haber habido de haber gozado de mayor libertad expresiva. ¿Cómo habría sido el Moisés de Miguel Ángel si hubiese conocido leyes de expresión más modernas? Pregunta no tan absurda, que debe orientarse hacia la consideración de qué memorias de más libertad pueden confeccionarse en su tensión hacia un futuro emancipador/de cura para el analizado.

El psicoanalista, como el escultor, busca no romper la simultaneidad de continente y contenido, esto es, no transparentar, como ocurre con el símbolo, el primero ante el riesgo de que el segundo lo trascienda, ya que en ese caso estaría traicionando la lógica misma de la *Traumdeutung*, sino que prefiere mantener ambos términos conviviendo en el mismo plano. El éxito de un símbolo depende de que en todo momento la univocidad de contenido esté ahí, impertérrita en el tiempo, y no pueda ser deshecha. Pero en el

análisis se trabaja con la sospecha de que lo sustancial está desbordando a la figura actual, cuyo valor como símbolo es efímero, así que aunque subir una escalera signifique indudablemente el acto sexual⁸⁵, bien podría valer para esa misma imagen otro sentido en otra coyuntura. El símbolo como unidad autosuficiente agoniza en los vaivenes del relato específico de su determinismo, como escoria traída a la playa de su oportunidad contingente. El símbolo es absoluto, pero en un momento que solo es aferrable en un punto anamórfico excepcional; otro análisis dará, tal vez, el mismo resultado, pero con otras prolongaciones, consecuencias y conexiones⁸⁶. La labor audaz del analista será no perder la oportunidad de ese instante fulgurante e internarse, como Miguel Ángel en el mármol, para componer sentido, identidad e historia.

Giorgio Vasari, en su libro de vidas de artistas (vidas reensambladas, algunas cien años después de la muerte del pintor, chismorreos recogidos de aquí y de allá, muchos inventados, que es lo que nos interesa) cuenta la anécdota del origen del *David* de 1501-1504. Al parecer, el bloque de mármol del que partió Miguel Ángel no estaba intacto: otro escultor, Simone da Fiesole, había empezado a tallar en él la figura de un gigante, abandonándolo poco después y dejando la piedra por arruinada. A Miguel Ángel, que trabajó en ello en Santa Maria del Fiore *en absoluto secreto*, ocultándose tras una mampara, dice Vasari que el trabajo previo le fue de algún modo útil, tanto es así que «dejó en ella [en la estatua nueva] los antiguos golpes de cincel del maestro Simone, en las extremidades del mármol, alguno de los cuales aún hoy se puede ver»⁸⁷.

⁸⁵ *Ibíd.*, vol. V, 360.

⁸⁶ Los símbolos oníricos poseen significados fijos, pero su denotación específica depende de que, «como en la escritura china, solo el contexto posibilita la aprehensión correcta en cada caso» (*Ibíd.*, vol. IV, 359).

⁸⁷ Vasari, G.: 1550, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Einaudi, Turín, 1991, vol. 2, p. 887.

¿Cuánto de esa obra, «que le ha quitado el habla a todas las estatuas, modernas y antiguas»⁸⁸, le debe a lo comenzado por Mastro Simone? Nadie vio trabajar a Miguel Ángel, y Vasari nunca es de fiar (no fue Simone da Fiesole, sino un tal Bartolomeo di Pietro “Baccellino”). Esta pregunta no influye en la cualidad y el valor histórico del producto final, pero nos dice que la superficie marmórea contenía ya la imagen: no porque la idea del artista sometiera al material, sino porque ese material ya estaba, literalmente, infiltrado de contenidos, referencias, itinerarios asociativos abiertos, acoplamientos figurativos ya dispuestos. Por así decir, Miguel Ángel solo tuvo que unir los puntos. A la luz de otras anécdotas sobre el escultor, de quien se dice que las formas bizarras de sus representaciones de demonios las tomaba de los puestos de pescado⁸⁹, el ejemplo de Vasari muestra que el mero encuentro sensible es ya expresión de un contenido de deseo para el sujeto Miguel Ángel. Las excrecencias de la piedra son el camino para la construcción nueva, que se erige como si ya estuviera ahí, ya que del ensamblaje de lo visto es de donde se obtiene la idea referente que la va a justificar. La censura, que impidió salir al gigante del escultor previo, permite la expresión al David matagigantes, algo que no es sino una hermosa historia de fracaso, victoria, e intervención retórica y alegórica en lo mero visto. Y, sobre todo, se despliega un dispositivo histórico que hace revivir el pasado (la primera figura tallada) en las vestiduras del presente, que es tal porque se viste de pasado; es así como retorna lo reprimido, «y desde luego fue un milagro de Miguel Ángel el hacer resucitar a alguien a quien se le daba por muerto»⁹⁰.

⁸⁸ Íd.

⁸⁹ Ibíd., 882.

⁹⁰ Ibíd., 887.

2. DEUTUNG EN SUPERFICIE

La polémica de las filacterias II

El propio Freud abrió la puerta a la solución al problema de las filacterias cuando dijo que se trata de una técnica de la que se valían las prácticas artísticas «antes de alcanzar el conocimiento de las leyes de expresión que la rigen»¹. O lo que es lo mismo, solo desde una distancia histórica esos recursos expresivos resultan limitados respecto a algún tipo de *revolución* simbólica posterior, en vez de ser considerados como la singularidad adecuada y conclusa de un tiempo histórico cuyas producciones ni siquiera eran llamadas ‘arte’. Quien mira parece saber más que lo mirado; lo mirado teme neuróticamente a quien mira. Sobre lo mirado pesa la sospecha de que podría haber gozado de mayor libertad: hay opciones y grados de libertad que llegan siempre con retraso, posibilidades otras que se sueñan sobre lo irreversible: ¿podría haberse visto algo más de lo que se ve, o es una pregunta perversa?

La tesis de uno de los artículos más importantes de la primera etapa de Erwin Panofsky, *Sobre el problema de la descripción y la interpretación de las obras de las artes visuales*, es que, a la hora de enfrentarnos a una obra de arte para su estudio o su descripción, le inyectamos, con el solo mirar, la densa flora de nuestro lugar histórico, borrando sus implicaciones inmediatas. Dice Panofsky que los elementos formales deben negociarse en cada instante en el que un espectador los contempla²; esto no es nuevo: Freud diría que cada obra responde a lo que él llama las exigencias de su devenir

¹ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. IV, 318.

² Panofsky, E.: 1932, “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, trad. ingl. J. Elsner y K. Lorenz, “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”, *Critical Inquiry*, vol. 38, n. 3, Spring 2012, University of Chicago Press, 469.

consciente, cuyos recursos no pueden ser separados del momento en el que se los produce, y la propia revelación es el límite de lo revelado.

Panofsky defiende que ‘pionera’ es esa obra de arte que desbarata los patrones de comprensión dominantes en cada época. Por ejemplo, el espectador de 1919 no estaba capacitado, no poseía los instrumentos intelectuales para (re)conocer los animales facetados en segmentos de color de Franz Marc (hacen monstruo las vanguardias). Pero ¿y si ese espectador, en la imagen que no puede reconocer, conoce otra cosa distinta? Solo podemos significar lo nuevo si, de algún modo, lo hemos visto ya, si estamos familiarizados con los principios representacionales a los que se adapta, pero también si lo visto puede orientarse hacia áreas de significación que, siéndole impropias, son cercanas en cambio al espectador o, como decía Freud: «no podemos mirar una serie de signos extraños ni escuchar una serie de palabras desconocidas sin falsear primero su percepción por miramiento de comprensibilidad», colocándolos junto a lo que nos es conocido³. En consecuencia, el espectador que viera (alucinara) en ese mandril [fig. 22] otra imagen diferente pero íntima para él, la estaría falseando pero, al mismo tiempo estaría tocando su centro más verdadero. Tratando a la imagen del mandril a su vez como una superficie visual *a priori* sin significado aparente, por modelar por parte de un espectador, se podrá destacar otra imagen, tal vez manejando otras áreas, combinando fragmentos distintos de los que se necesitarían para construir al mandril, acoplándolos según estilos que le son íntimos a ese espectador. Conforme a esto, lo ya conocido que se activa en la contemplación de lo desconocido sería el falseamiento de esto último; el falseamiento sería la única aproximación posible a la verdad de lo desconocido. La tendencia que, conforme a las leyes de representación del espectador, arrimaría lo desconocido a lo ya conocido para poderlo figurar, sería en verdad la

³ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 648-649.

expresión máxima de eso desconocido, no por adaptación sino porque pondría la ocasión de crear una imagen ulterior en el vacío de sentido de la superficie visual. Lo desconocido, aquí, parece ser la memoria inconsciente de la construcción nueva, que emerge como un acontecimiento, sin relación con el entorno.

En palabras de Panofsky, que bien podrían aplicarse a la labor psicoanalítica, incluso cuando nada identificamos en la superficie visual, «cada vez que vemos una obra de arte, la estudiamos en función de esos “problemas fundamentales de la creación artística”, cuya solución denotamos como su “estilo”»⁴. Una obra de arte nunca antes vista debería ser, según esto, clasificada por su espectador conforme a pautas estilísticas e historiográficas antes de ser enfrentada a nivel formal y/o descriptivo. Panofsky diría que la historia del estilo es la historia de las fronteras al interior de las cuales podemos aplicar la violencia interpretativa que produce contenido⁵. Son esquemas de representación en los que las posibilidades, históricamente delimitadas, de percepción de lo fenoménico (estilo) prenden la llama de la interpretación del significado que depende del contenido (tipo), pero a la vez el estilo es alcanzado y consumido por esa llama: la denotación por lo tanto es inmediata⁶.

De aquí me interesa resaltar que el estilo vendría antes para poder encontrarlo como medio para el análisis, y la imagen nacería en la simultaneidad del amoldamiento entre lo visto y un particular enfoque de perspectiva. Nada habría que ver sin la anticipación del estilo, que etimológicamente depende de una horma de pasado cuyo origen, decimos con Freud, poco importa si es rastreable o no. El estilo enfoca el enfrentamiento con una superficie fenoménica en dirección a su significado, implicando ya su interpretación⁷, según una posición histórica y cultural que integra, añadido, un relato con efectos de

⁴ Panofsky, 1932, 471.

⁵ *Ibíd.*, 477.

⁶ *Ibíd.*, 474. Un Cristo Pantocrátor, por ejemplo, o un Hércules con la piel de león de Nemea sobre los hombros, son tipos iconográficos que desbordarían la accidentalidad del estilo.

⁷ *Ibíd.*, 473.

pasado, más revelador que lo estilizado mismo. Desde el momento en el que se la ve, la imagen está ya motivada por una compulsión a la determinación: al calor de la ocasión de una mirada crece una imagen, la cual posee unas connotaciones identitarias intransferibles y una espesura simbólica que determinan sus causas históricas, engullendo lo sensible puro, porque solo esa va a ser la imagen en esa contingencia.

Didi-Huberman celebra el reconocimiento por parte de este primer Panofsky de que es imposible una descripción formal de una obra de arte, pues esta, en su inmediatez epidérmica, tendría que haber contado previamente con que ciertos elementos, aparentemente solo formales, son símbolos de aquello a lo que representan: una descripción siempre «evoluciona desde una esfera puramente formal al reino del sentido»⁸. Luego siempre es necesaria la representación⁹, ya que por regla general «no podemos saber lo que expresa una pintura en términos de un significado que depende de su contenido, sin el conocimiento específico previo tomado de los textos leídos»¹⁰. Siempre antecede el símbolo, de tal manera que a partir de una base formal, en el cuadro, plurívoca, se pone la ocasión para un contenido conceptual o un «significado de la representación»¹¹. O bien: toda forma visible adelanta ya un contenido conceptual y en el momento de ver se está ya interpretando: dice Panofsky, leyendo al Heidegger de *Kant y el problema de la metafísica* de 1929, que desde el momento en el que se trabaja para sacar a la luz lo que en una obra «no está dicho», se está ejerciendo una «violencia» interpretativa¹². Los límites para que el analista aplique esa violencia los da el archivo, el de los *tipos* iconográficos en arte, el de los *tipos* libidinales, por ejemplo, en psicoanálisis. El estilo de un autor, de una época, permitiría determinar idealmente si es coherente interpretar sus manifestaciones de un modo u otro, si por ejemplo tiene

⁸ *Ibíd.*, 469.

⁹ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen*, *cit.*, 135.

¹⁰ Panofsky, 1932, “On the Problem of Describing...”, *cit.*, 470.

¹¹ Didi-Huberman, 1990, 135.

¹² Panofsky, 1932, 476-477.

sentido buscar en los mosaicos bizantinos recursos de perspectiva de punto de fuga, cuando por aquel entonces ni siquiera había sido teorizada y por el contrario primaba una visión aristotélica del espacio¹³. El estilo de un paciente, por su parte, dirá si tiene sentido dar crédito a los sentimientos de culpa de un neurótico en relación a un elemento aparentemente nimio sin contar con que el verdadero conflicto haya sufrido deformaciones por la censura y la elaboración secundaria.

El significado fenoménico, como lo llama Panofsky, depende de un «significado intrínseco» revelado de manera «no intencional y subconsciente [*sic.*]» hacia su vidente, en ese concreto periodo, ese contexto y esa comunidad cultural¹⁴. Una esfera de alcance historizante para desentrañar lo que hay en lo visto más que lo visto, que no supone sino añadir un peso interpretativo en función de un relato que hace a la imagen aun antes de analizarla. Su conclusión, si se aplicara a la técnica psicoanalítica, podría desvelar la lógica que la fundamenta: si el analista decidiera desprenderse de sus condicionantes contextuales y de su marco epistémico y ver exenta la imagen, postulando que como «fenómeno dado es en sí misma consistente y significativa, sin importar si encaja en alguna circunstancia histórica», entonces cumpliría un proceso, dice Panofsky, no de interpretación sino de reconstrucción¹⁵. Pero, opongo, el análisis freudiano debe interpretar, esto es, no debe re-construir sino construir.

Aquí la (di)solución de Didi-Huberman sería mantener la dificultad de saber lo que vemos cuando miramos¹⁶; constatar la condición faltante de la imagen, irremediabilmente desconocida, que vulnera nuestro esquema categorial; saber que el nivel meramente formal está atravesado de símbolo, y que cuando miramos damos vueltas alrededor de un vacío inexpresable. Una «apertura antitética», un «juego de las

¹³ Panofsky, E., 1927, *Die Perspektive als symbolische Form*, trad. cast., V. Careaga, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editoriales, Barcelona, 1985, 31.

¹⁴ Panofsky, 1932, 479.

¹⁵ *Ibíd.*, 481.

¹⁶ Didi-Huberman, 1990, 133.

aporías» cuya misión es «abrir, cavar las evidencias, disgregar las rocas pesadas del pensamiento trivial», sin caer, empero, en fijar «una nueva roca mucho más imponente y más inamovible aún», o lo que es la superación trascendental de la incongruencia¹⁷. Sin embargo, si bien auspicia la disolución de la forma firme, autosuficiente, en un marasmo de potencias y sentidos cruzados, lo que Didi-Huberman condena en Panofsky es su renuncia a un inconsciente en las imágenes toda vez que el historiador alemán apela al *circulus methodicus*, o el postulado de que la herramienta mediante la cual adquirimos conocimiento se halla recíprocamente relacionada con el objeto que se pretende comprender, y el uno es garantía del otro y viceversa¹⁸. Es decir, que los límites de irrupción de la imagen como acontecimiento en nuestra percepción son los que crean el objeto en cuestión. Esto es criticado por Didi-Huberman como una caída fácil en el kantianismo, al identificar ahí la subsunción de las manifestaciones fenoménicas en principios *a priori*, fundamentales y fundadores, dados no ya por el «nivel literario» capaz de justificar directamente el material analizado, sino por un correctivo objetivo que depende de lo históricamente situado en tanto que dador de unos límites que se autolegitiman¹⁹. Un recurso intelectual que aclara qué es «posible dentro de la cosmovisión de cualquier periodo específico y cualquier círculo cultural específico»²⁰. Un sistema donador de sentido que, ataca Didi-Huberman, elude «afrontar este momento en el que las imágenes hacen violencia, son ellas mismas actos de violencia»²¹, y que se enfrenta a lo invisible como aquello que solo la razón del historiador de arte sabe ver en las imágenes, esto es, no considera lo *visual*.

Sin el relato producido en análisis se intentaría escuchar el idioma edénico del material onírico, restaurándolo pieza por pieza, tal vez con resultados incomprensibles,

¹⁷ *Ibíd.*, 139, 140.

¹⁸ Panofsky, 1932, 478.

¹⁹ *Ibíd.*, 480.

²⁰ *Íd.*

²¹ Didi-Huberman, 1990, 156.

arrojando al espectador a la extrañeza de lo no cognoscible. En cambio con el relato se lo identifica, se lo *crea* conforme a los cánones expresivos que le son propios al analista en su tiempo; la superficie fenoménica anterior a la intervención del analista *no es* salvo como expresión del fruto del análisis. La cuestión, obvia, pertenece ya al campo de los estudios culturales: ambas opciones son una construcción, pues la primera debe crear el ámbito idóneo para que la imagen se revele en su in-mediatez, para que esa revelación sea codificada como irrupción de lo inimaginable, de lo atávico, de lo pulsional original. La asunción de esa falta de original le sirve a Didi-Huberman para defender la extranjerización de las imágenes, la elusión de toda síntesis, el entrelazado que no se puede desenredar: la presencia ineludible de estructuras simbólicas permite plantear una interrupción de la regularidad racional que contamina e impurifica al *logos*. Pero pone la sagrada túnica, o las vidrieras de colores en las catedrales, como ejemplos de la apertura numinosa de la estructura simbólica al no-saber²².

Comparto, desde luego, la crítica de Didi-Huberman a la *iconología* de Panofsky (cuyo paso desde la *iconografía* sería lo que le hizo famoso, sobre todo en el mundo anglosajón), la cual inmolaba las imágenes «a la tiranía del concepto, de la definición y, en el fondo, de lo denominable y de lo legible»²³. La crítica se centra en que ese movimiento en los primeros textos de Panofsky, que había captado una escisión, un desgarró en el vidente ante el acontecimiento visual de la imagen (ese vidente que no puede ver sin lesionar sus ojos con un hacer simbólico que arrastra un cieno de memorias), es forzado a cerrarse, esto es, se le impone una «subsunción inteligible»²⁴ mediante esquemas trascendentales de herencia kantiana. Ese desgarró «separa ante nosotros lo que está representado como recordado y todo lo que se representa como

²² *Ibíd.*, 44.

²³ *Ibíd.*, 163.

²⁴ *Ibíd.*, 168.

olvido»²⁵, engendrando «incesantes constelaciones, incesantes producciones visuales» que insisten sobre el «defecto»²⁶; para Didi-Huberman, la interpretación, como sostiene que ocurre con el psicoanálisis, des-significa, enfrentándose entonces al no-saber como a la exuberancia misma del pensamiento²⁷, como a la verdad psíquica.

Pero ¿qué diría aquí el psicoanálisis freudiano? Pone Panofsky un bonito ejemplo: la representación, en ciertos manuscritos medievales, del dios Mercurio como un hombre entre cuyas piernas aletea un águila, un puzle que el historiador decodifica entendiéndolo como un error *típico* del miniaturista, que habría interpretado la iconografía clásica de las alas en los pies del dios como un ave completa²⁸, tal y como se figuraba, por ejemplo, el atributo del evangelista Juan. La objeción que se debería hacer aquí es que lo que el miniaturista medieval ha hecho no ha sido adaptar lo nuevo, nunca visto, a su esquema perceptivo y categorial. El psicoanálisis no busca eso, no busca devolver el “error” manifiesto al universo de representaciones propio del contexto del sujeto analizado, pero tampoco busca, como sugiere Didi-Huberman, abrir una pregunta cuya respuesta se socava a sí misma. El *error*, aquí, que descontrola a la imagen clásica, que descompone literalmente la percepción de la misma a ojos de un sujeto para el que supone una radical novedad, no es sino un agujero de sentido, la advertencia del límite de nuestro esquema trascendental, inalcanzable, que hace concebir estructuralmente en falta la realidad que percibimos. Pero no es un corte entre lo inmediato sensorial, el cuerpo energético, las entrañas serpenteantes y la normatividad cultural, o entre lo olvidado reprimido que no entra en nuestro marco trascendental y el propio marco consciente, sino un corte que funciona él mismo como instaurador de normatividad. Por decirlo de otro modo, el límite de nuestra concepción

²⁵ *Ibíd.*, 205-206.

²⁶ *Ibíd.*, 203.

²⁷ *Ibíd.*, 209-210.

²⁸ Panofsky 1932, 475.

consciente es el fundamento, el impacto que origina una nueva ocasión de concepción consciente: no lo que la desestabiliza sino lo que habilita construcciones para la consciencia –es la intención de la cura analítica– e inaugura imagen. Un corte añadido por el sujeto espectador en su intervención, que hace caer a la imagen que hubiera antes, si es que la había –Mercurio–, y hace de esa caída la ocasión para una novedad absoluta.

Solo se entenderá la falta en los modos de expresión, es decir, la frontera de nuestro esquema epistémico, como lo que no se ha manifestado en la manifestación actual (por ejemplo, el mandril como memoria condenada de la imagen que un espectador, poco acostumbrado al arte moderno en 1919, habría podido producir, conforme a su deseo, en la superficie de color de Marc). La interpretación debe aprovechar el desgarró, el agujero abierto por el mandril de Marc en ese espectador, para condenar a las opciones manifestadas y las reprimidas previas (tanto el mandril como lo que puede haber identificado el espectador poco acostumbrado al arte moderno), salir del circuito de las aperturas heterogéneas en superficie, y saberse imponer como una nueva oportunidad irreversible e incuestionable. Y aún así no se trata solo de atender a la llamada del deseo del espectador en ese desgarró. Solo alienando el deseo del sujeto en la imagen con la que se trabaja en terapia se podrá, por un lado, objetivar dicho deseo en su cumplimiento contingente y, por otro, habilitar el tiempo de la composición de nuevos deseos; no se trata de abrir la superficie fenoménica como propone Didi-Huberman, sino de operar las condiciones de esa apertura.

El interés, aquí, reside en hacer que la misma irrupción que produce un agujero de sentido para las categorías trascendentales del espectador, sea la ocasión no de conocer lo desconocido (inconsciente), en sí estructuralmente inaccesible; ni en hacer imagen del desconocimiento, imagen de las categorías cayendo, sino en hacer una imagen que encarne el agujero del olvido que la ha hecho posible. La imagen de deseo inconsciente,

teóricamente desconocida en sí, es conocida cuando se le impone el supuesto filtro de la consciencia, del lenguaje y la deformación onírica: es conocida en su falseamiento (*Verdichtung*), lo es *en otra cosa* (*Verschiebung*), que es, sin embargo, cuando es conocida en sí y para sí. Freud está lejos, en los años en los que escribe *La interpretación de los sueños*, de afirmar tesis como estas; con todo, es fundamental constatar que las encontraremos ya prefiguradas.

La sospecha I. Intensidad

Hay un «acento psíquico» del que se preñan ciertos elementos²⁹, una intensidad sensorial en la imagen onírica (o en el recuerdo-fantasía, un vestido “demasiado amarillo”) que suele afectar a elementos que no son los más importantes psíquicamente, en función de jerarquías de valores sensoriales o que dependan del juicio consciente, sino en los que se exterioriza una «figuración directa del cumplimiento de deseo», a menudo concentrada en los elementos que han sufrido una mayor labor de condensación³⁰. Se supone que la intensidad del deseo «se extiende [...] sobre una esfera de conexiones»³¹ y, junto a los elementos centrales que lo realizarían, se encuentran otros ajenos que, por medio de conexiones artificialmente creadas, ganan la intensidad suficiente para alcanzar una representación. El volcado de contenido en otra forma distinta puede crear nexos ulteriores con ideas diferentes que, de otro modo, no existirían; un contenido, por cierto, que puede ver cómo es alterado de antemano para volverlo hábil para ese propósito.

El gran asunto aquí es la hipótesis del proceso censor, que impone la extensividad a la intensividad, pero en el que la segunda es posible en función de la primera. La imagen resultante es la combinación de todos los elementos sin que falte

²⁹ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. IV, 193.

³⁰ *Ibíd.*, vol. V, 553, y vol. IV, 335.

³¹ *Íd.*

ninguno, incluso que alguno falte será significativo, y la jerarquía entre ellos se instaura por el grito de color que en ese momento, en ese montaje que bien podría haber sido otro, pone la oportunidad singular e irrepetible con la que trabajar. Un trozo que es el montaje todo se orienta hacia el deseo del analista, quien jerarquiza partiendo de una desjerarquización total, del impacto de intensidad que ha suscitado su atención, pues hasta ese momento se movía por un museo de *falsa* jerarquía, de abundancia desordenada, desestratificada, descoyuntada e incomprensible. La paradoja que activa el análisis es que ese desorden es orden en otro sitio, y la irrupción de la extrañeza, estallido y desorden absoluto, es el acceso a un orden por venir para las ideas subyacentes. Solo en un escenario en el que los niveles de cualidad se hallan pulverizados en beneficio de la cantidad (tanto de elementos, en una cadena de desplazamiento, como de conexiones concentradas en un nudo de condensación, inversión, etc.), puede considerarse esa pulverización como la marca de la función del deseo que, desbaratando, exhibe su nueva cualidad.

¿La superficie del sueño llama al intérprete o el intérprete cree haber escuchado su llamada? Si el sueño no es creador, si necesitamos haber visto ya cosas para ver algo nuevo, entonces la ocasión de imagen se da en la tensión del sujeto hacia la tendencia de lo visto hacia él: el secreto está en la simultaneidad. El éxito de la técnica psicoanalítica se fía a que lo incuantificable de la intensidad del deseo sorprenda al contenido de los pensamientos latentes, cuya deformación, fragmentación o superposición es, sin embargo, lo que promueve al primero a ojos del analista. El análisis debe decepcionarse ante lo que ve porque promete algo que no es, bien porque el material analizado sea más de lo que aparenta, bien porque sea más sobrio en sus implicaciones de contenido, pudiendo así superar la concreción inmediata de las evidencias.

La clave está en la forma. La pregunta no es qué había para que ahora haya eso con lo que trabajamos en el sueño, sino qué efectos de verdad e historia produce el contenido manifiesto y por qué. En el sueño el deseo es reconocible por ser una escena que se consuma en el presente sin explicitar su pertenencia a un pasado, por mucho que sus personajes, por ejemplo, no existan ya, y sin aludir a un porvenir: no presenta una opción, omite el quizás, no proyecta su desenlace, y «el presente es el tiempo en que el deseo se figura como cumplido»³². Del famoso sueño de Irma su soñador Freud dice que el optativo de su deseo inconsciente es sustituido por un presente, y el contenido de representaciones es transformado en «imágenes sensibles a las que se da crédito y se cree vivenciar»³³.

Todo aquello que el olvido o la deformación ha suprimido o metamorfoseado del contenido manifiesto puede ser reconstruido en análisis³⁴. “*Puede ser reconstruido*”, es decir, deberán dejarse «en tinieblas» los aspectos del sueño que constituyan «un foco de convergencia de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto»³⁵. Es el límite de la interpretación, llamado “ombligo del sueño”, y que supone una sobreproducción, un excedente, un avance desertificante, la ramificación sin fin de las ideas latentes a las que el analista debe dejar «perderse por todos los lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual»³⁶. ¿Qué indica, entre todos los incontables pasillos comunicantes, una concreción para con la cura del paciente? Lo que evita que el analista se pierda en el dédalo del sueño es la intensificación del material: «de una parte más densa de ese

³² *Ibíd.*, 528. «[...] un pensamiento, por lo común el pensamiento deseado, es objetivado en el sueño, es figurado como escena o, según creemos, es vivenciado» (*Ibíd.*, 527-528)

³³ *Ibíd.*, 529.

³⁴ *Ibíd.*, Vol. IV, 149.

³⁵ *Ibíd.*, Vol. V, 519.

³⁶ *Íd.*

tejido se eleva luego el deseo del sueño»³⁷. Fulgura, deslumbra e impera sobre el resto. Como una palabra escrita en negrita, que indica la coherencia psíquica de todo el periodo, o como, en un cuadro medieval, la figura narrativamente predominante es más grande que las demás³⁸. La dialéctica contenido-significado es una dialéctica histórica gestionada por la intervención del analista, como puede verse cuando la narración elaborada en terapia da cuenta de la incongruencia entre el material del sueño y su intensidad, o por el contrario resulta insatisfactoria para el paciente: del montaje de todo ello dependerá el progreso de la cura. ¿Son la *Verdichtung* y la *Verschiebung* procesos oníricos, o técnicas analíticas?

En una nota al pie de *Psicopatología de la vida cotidiana* se lee que las deformaciones a las que se somete el material del sueño no son fruto de un evolucionar, de un uso continuado así como muta un idioma a lo largo de los siglos, sino que demuestran la obra siempre viva de la censura. Lo inconsciente es «totalmente atemporal» y en él todas las impresiones psíquicas se conservan igual que cuando fueron recibidas, pero, además, conservan todas sus encarnaciones, «todas las formas que han cobrado a raíz de ulteriores desarrollos»; el psicoanálisis pretende ir capa por capa, y restablecer cada uno de los estados en su forma prístina, «aunque todos los elementos hayan trocado de antiguo sus vínculos originarios por otros nuevos»³⁹.

Añade el doctor que «una afrenta ocurrida treinta años antes produce sus efectos ahora como si fuera reciente, después que se procuró el acceso a las fuentes de afecto inconscientes»; en cuanto se efectúa una aproximación a su recuerdo «ella revive y se muestra investida con una excitación que se procura una descarga motriz en un ataque»⁴⁰. Es actual, irresistible, inmediato, inevitable, fugaz. Su imagen es un

³⁷ Íd.

³⁸ *Ibíd.*, 585.

³⁹ Freud, 1901b, *Psicopatología de la vida cotidiana*, *cit.*, 266.

⁴⁰ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. V, 569.

acontecimiento, un lapso abrumador, un relámpago. Un descontrol que desbarata la pretendida homeostasis lógica e histórica y que es siempre verdad porque no puede ser de distinta manera: solo esa es la imagen del deseo en esa contingencia, que resplandece consumando todas las demás posibilidades; es efímera y absoluta, se da en una perspectiva que es la panorámica del mundo todo. Por supuesto, solo considerándola como un acontecimiento puede la imagen –del sueño– ser verdad, implicar repercusiones históricas –para el soñador–. Solo porque esa aparición tempestuosa va a integrar un proceso histórico y producir efectos de sentido que, paradójicamente, la causan –en análisis–, es por lo que se estaba esperando lo inesperado.

La sospecha III

«La forma del sueño o del soñar es utilizada con asombrosa frecuencia para figurar el contenido oculto»⁴¹. La hipótesis, como ya se ha visto, es que las asociaciones lógicas, que habrían creado los caminos normales de enlace entre las ideas con el fin de concatenar un pensamiento concreto, se ven desplazadas a conexiones superficiales. Se reprimen o bien las conexiones entre representaciones lingüísticas de ideas, o bien las representaciones inmediatas sensoriales de esas ideas; lo que queda, en todo caso, son representaciones, directas o indirectas, pero siempre finales:

Cuando pido a un paciente que deponga toda reflexión y me cuente todo lo que se le pase por la cabeza, me atengo a la premisa de que no puede deponer las representaciones-meta relativas al tratamiento, y me considero con fundamento para inferir que eso que él me cuenta, en apariencia lo más inofensivo y arbitrario, tiene relación con su estado patológico.⁴²

Una de las técnicas estrella del psicoanálisis es la asociación libre, que en un primer momento se empleaba en exclusiva en relación a las situaciones de la contracción de la enfermedad, o en los momentos cercanos al momento de la formación del síntoma. Se le pide al paciente que comunique todo lo que se le ocurra sobre la idea del sueño, incluso

⁴¹ *Ibíd.*, vol. IV, 337.

⁴² *Ibíd.*, vol. V, 525.

si se trata de juicios desfavorables que tachan a esas ocurrencias de insensatas o nimias, porque esa crítica no transparentará sino lo que las hizo caer en lo Icc. y las mantuvo ahí⁴³. Acallar los reparos hará que acudan a la consciencia múltiples ocurrencias, convirtiendo a las representaciones involuntarias, contra la que se oponen violentísimas resistencias, en voluntarias: el médico deberá presentarle al paciente los detalles del sueño aislados, incitándole a producir ocurrencias en relación a cada uno de ellos, una interpretación *en détail*, no *en masse*, sin desplegar el producto en una heterogeneidad asociativa, sino confirmando el sueño como un conglomerado de productos psíquicos que han caído al unísono⁴⁴.

Esto demuestra que hasta los rasgos más insignificantes de un sueño, o de su relato oral en terapia, resultan imprescindibles: esta comunicación impone una necesaria deformación respecto al contenido genuino visual del sueño, como una ulterior elaboración secundaria, esto es, parte del proceso habitual por el que pasan las ideas latentes en referencia a la instancia trascendental de la censura. Todo el material que emerja en esa comunicación estará relacionado con las ideas reprimidas: la atención del analista se dirigirá hacia un único trozo, anotará las ideas involuntarias que emerjan al respecto, luego se toma otro trozo... y así hasta dar con las ideas latentes de las que ha surgido el sueño⁴⁵. Leer el sueño: siempre que un elemento psíquico se une a otro por una conexión superficial o impropia, es la marca de que existe entre ellos una conexión de sentido que ha sucumbido a la censura⁴⁶.

Años más tarde, en un opúsculo dedicado a la técnica analítica de 1912, Freud hablará de la peculiar atención “flotante” que tiene que poner en marcha el analista: consiste en no tener que fijarse en ninguna particularidad, no tensar su atención, no

⁴³ Freud, 1901a, *Sobre el sueño, cit.*, 620.

⁴⁴ Freud, 1899-1900, vol. IV, 125.

⁴⁵, *Ibíd.*, vol. V, 520-521.

⁴⁶ *Ibíd.*, 524.

escoger entre el material ofrecido conforme a sus propias expectativas o inclinaciones⁴⁷. Por el contrario, fijarse en todo por igual es correlativo al trabajo que se le pide al analizado de referir todas sus ocurrencias sin imponer crítica alguna, esto es, de decirlo pese a todo, sin ordenarlo, sin sistema, tomando cualquier fragmento como punto de partida, así como un viajero sentado junto a la ventanilla de un tren comenzara a referir todo lo que ve a medida que avanza sin descartar nada⁴⁸. El material apelmazado, indistinto, acabará conectándose con otro punto del material que el analizado refiere varias veces, como por azar, y serán estas repeticiones por las que el médico deberá dejarse sorprender, sobre las que se pensará solo una vez que se ha concluido el análisis⁴⁹. La atención del analista no se debe dejar empañar por sus propias resistencias, que aparten de su consciencia lo que su inconsciente ha captado, sino que debe adaptarse al inconsciente del analizado: será el médico el que cumpla un trabajo anamórfico, será el espejo cóncavo en el que se modulará la superficie del analizado⁵⁰. Como si se tratara de la proyección de imágenes fijas sobre una superficie irregular y ondulada, la pared de una caverna, cuyos resaltes destacarían trozos de esas proyecciones que *a priori* no merecerían semejante preeminencia.

El propio Freud, en un intento por transcribir un sueño propio, deduce que una palabra que se le viene espontáneamente a la pluma debe emerger también del contenido latente, pues sirve de puente entre los diversos fragmentos del contenido manifiesto⁵¹. Y, aún, que emplee la palabra “puente” para hablar de esas conexiones, le trae a la memoria un instituto del mismo nombre (*Brücke*) en el que transcurrió días

⁴⁷ Freud, 1912c, “Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung”, trad. cast. “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, en *Obras...*, vol. XII, 111-112.

⁴⁸ Freud, S.: 1913a, “Zur Einleitung der Behandlung (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, I)”, trad. cast. “Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)”, en *Obras...*, vol. XII, 136.

⁴⁹ *Ibíd.*, 137; Freud, 1912c, 114.

⁵⁰ «El médico no debe ser transparente para el analizado, sino como la luna de un espejo, mostrar solo lo que le es mostrado» (*Ibíd.*, 117).

⁵¹ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. IV, 219.

felices, un pensamiento que se opone a las penurias que le acosan ahora y que toman forma en su sueño. Esta labor conectiva (cuyo afán por imponer relaciones no respeta nada⁵²) continúa incluso mucho después de soñar, o mejor, la elaboración continúa cuando se piensa sobre el sueño, con lo que este último más bien parece ser un desencadenante de determinaciones, un productor de memorias, no un tesoro de las mismas. Mejor aún: una ocasión de historia, que despieza el pasado para hacer presente.

Los contenidos inconscientes aflorarán cuando se relaje la atención consciente, por eso el terapeuta les pide a sus pacientes que lo digan todo, todo lo que se les ocurra. Del magma superficial de palabras y fragmentos, «que parecen situarse fuera de la trama de formación del sueño», «se tropieza de pronto con un pensamiento que tiene su subrogado en el contenido del sueño» y que nos atraviesa con una extrañeza, por lo que lo conservaremos para el análisis aun no sabiendo en qué podrá sernos útil: se acabará revelando como «indispensable» para su elaboración⁵³. El analista trata el sueño como a un texto sagrado, e incluso la deformación ulterior que sufre en su relato en análisis será considerada un «fragmento de la elaboración a que son sometidos regularmente los pensamientos oníricos a consecuencia de la censura del sueño»⁵⁴.

El analista sabe sobre qué insistir, ejerciendo una tarea de atención intensiva que se fija sobre «un único elemento del sueño», tomando nota de las ideas involuntarias que surjan al respecto, y eligiendo luego otro elemento para seguirlo «sin hacer caso de la dirección a que los pensamientos nos empujan»; «marchamos a la deriva», así hasta llegar a las ideas latentes de las cuales nació el sueño⁵⁵. Lo interesante es que estas ideas

⁵² *Ibíd.*, 220.

⁵³ *Ibíd.*, 288. «En todo análisis podrían documentarse ejemplos de que precisamente los rasgos más ínfimos del sueño son indispensables para la interpretación, y podría mostrarse cómo se demora la culminación de la tarea cuando se tarda en prestarles atención»; lo mismo se aplica a los «matices de la expresión lingüística en que el sueño se nos presentaba; y hasta cuando se nos ofreció un texto dispartado o incompleto, como si hubiera fracasado el empeño de traducir el sueño a la versión correcta, también esta falla de la expresión fue respetada por nosotros» (*Ibíd.*, vol. V, 508).

⁵⁴ *Ibíd.*, 509.

⁵⁵ *Ibíd.*, 520-521.

solo irrumpen tras el seguimiento de esa cadena de pensamientos desatendidos, con lo que la entera cadena da forma a la idea, por la concomitancia singular e irrepetible de sus componentes para un determinado escorzo, y sin uno de sus eslabones la idea, en esa contingencia y bajo esa perspectiva, no sería.

Por ejemplo, el paciente nota que en el texto de su sueño hay lagunas, hay, literalmente, huecos o, en palabras del paciente, «ahí falta algo»; se debe a que «las lagunas son las aberturas genitales de las mujeres», y la frase «"ahí falta algo" describe el carácter principal de los genitales femeninos»⁵⁶. Este tipo de escolios, como los juicios de valor que, al despertar, el soñador hace sobre lo soñado, también pertenecen al contenido latente, y deben incluirse en la *Deutung*⁵⁷. El comentario “ahí falta algo” descubre lo que se pretende ocultar, es el camuflaje que da forma a lo camuflado. Se trata de un ejemplo inmejorable de cómo el significado es construido manipulando una masa de significantes que solo es tal en la tensión de un deseo inconsciente por descubrir. No solo se resignifica la consistencia misma del sueño, sino también los añadidos inesperados y fortuitos, que cooperan en la formulación del deseo (de ver algo en vez de un agujero, en este caso) en su entrelazarse con las condiciones de expresión que impondría su propia ocasión de revelación (esto es, la censura). Pero sobre todo puede el doctor constatar su teoría del complejo de castración, según la cual todo niño en su primera infancia vive en la creencia de que también las niñas poseen un pene como el suyo y que, si éste falta, no puede quedar más que un agujero⁵⁸. Solo en la creencia de que esa idea cultural –lo femenino como negativo de lo masculino– determinará la textura del relato del sueño, puede éste producir la imagen cuyo producto, el temor a la castración, es su causa. Es decir, el análisis inaugura el deseo del analizado en el gesto de trasladar el punto de atención en la superficie del sueño: la

⁵⁶ *Ibíd.*, vol. IV, 337.

⁵⁷ *Ibíd.*, vol. V, 444.

⁵⁸ Cfr.: Freud, 1905b, *Tres ensayos de teoría sexual*, *cit.*, 177.

responsabilidad del analista es máxima, y su trabajo con las condiciones de posibilidad de revelar imagen en superficie no solo permitirá gestar los deseos del analizado sino, como veremos, abordar los fundamentos mismos de su estructura sexual.

El deseo ante todo

El procedimiento de la *Traumarbeit* resulta ser un trabajo creador que significa al sueño retroactivamente, y los significados simbólicos, identificados como cuerpos por desentrañar, responden en verdad a un proceso de ensamblaje alegórico. El monstruo es construido, no diseccionado anatómicamente. «Es evidentemente cierto que algunas conexiones de pensamiento se engendran sólo durante el análisis», pero porque «tales conexiones nuevas se establecen únicamente entre pensamientos que ya estaban ligados de otro modo en los pensamientos oníricos»: las relaciones nuevas son «contactos laterales o cortocircuitos, posibilitados por la existencia de vías de conexión diferentes y que corren a mayor profundidad»⁵⁹. Como si las asociaciones construidas *ex novo* siguieran los raíles del texto en lengua original⁶⁰. A pesar de que Freud mantiene la duda, preguntándose si en vez de una transposición tuviera lugar una *reproducción incompleta* de las ideas latentes, la cuestión fundamental es qué condiciones determinan la selección de las ideas latentes para dar forma al sueño⁶¹. Es la pregunta por la posición epistemológica del psicoanalista: si se trata del receptor de las ideas latentes a las que la intensidad del deseo inconsciente anima para exteriorizarse, debiendo escoger un orden nuevo para recomponer lo antiguo, o bien es el alegórico que compone, en el

⁵⁹ Freud, 1899-1900, vol. IV, 288.

⁶⁰ En 1922 escribirá que el contenido manifiesto puede ser inducido por la propia terapia analítica. Se reproducen vivencias olvidadas, por ejemplo, solo después de la identificación de síntomas, ocurrencias e indicios, e incluso pueden ser fantaseos surgidos a partir de las sugerencias escuchadas del médico, y no traídos a la luz desde el inconsciente del sujeto. Esto es inevitable. «Tal vez no se trate de un evento olvidado, efectivamente real, sino de la promoción de una fantasía inconsciente, respecto de la cual nunca cabe esperar un sentimiento de recuerdo, pero sí, a veces, es posible un sentimiento de convicción subjetiva» (Freud, S.: 1923a (1922), “Bemerkung zur Theorie und Praxis der Traumdeutung”, trad. cast. “Observaciones sobre la teoría y la práctica de la interpretación de los sueños”, en *Obras...*, vol. XIX, 117).

⁶¹ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, vol. IV, 289.

tiempo irreplicable de la interpretación fenoménica de la superficie manifiesta a examen, el significado que depende de un contenido.

Un serialismo plástico es la clave que reclama Freud para la interpretación simbólica. El contenido manifiesto no representa bajo una misma relación a cada una de las significaciones de que deriva, de forma que «no las engloba como lo haría un concepto»⁶², sino que expone cada uno de los términos en una especie de variación sobre la primera serie, que es la que llega más tarde en análisis, en la que un mismo elemento es identificado por su timbre o volumen, a pesar de estar dispuesto en otro lugar de la serie o ser tocado por otro instrumento (el sueño es más libre que el serialismo integral). El significado de las imágenes oníricas no debe conectarse con los efectos semánticos inmediatos de sus componentes, sino con el modo en el que se modulan, se disponen, se componen y fragmentan. No se debe atender, dice la correcta *Deutung*, a lo que designan los signos del sueño, que no está interesado en comunicar, sino a una sintaxis cuyos elementos pueden no denotar objeto alguno sino limitarse a establecer relaciones con otros elementos, siendo esas dinámicas relacionales las que implican sus *designata* siempre y cuando cuenten con un espectador. Y aquí está la paradoja: a pesar de que el sueño no busca comunicar, su sentido pende de otro; el juego semántico, entonces, es una cavidad abierta por el intérprete, quien inaugura las condiciones en las que el signo que está manejando puede responder ante un relato del pasado del paciente (cierto o falso, referido por él o por terceros, inducido por el intérprete o deducido por el intérprete). En definitiva, el trabajo en la imagen onírica por parte del analista en su relación con el paciente pone los fundamentos de posibilidad para el cumplimiento del deseo en el sueño: esos límites de expresión, justificados por

⁶² Laplanche J. y Pontalis J.-B.: 1967, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, trad. cast. F. Gimeno Cervantes, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1996, p 76.

la acción de la defensa psíquica, por la condición reprimida de esos pensamientos, son los de la propia irrupción fenoménica del compuesto soñado.

¿Cuáles son los vínculos simbólicos que determinan la dimensión semántica de un signo onírico o de memoria? Cuando una mujer sueña que “cae”, suele tener, dice Freud, el significado sexual y culturalmente misógino de “mujer caída”⁶³, que precede al elemento visual porque ese elemento, en ese momento de la historia del sujeto Freud, solo puede causar ese significado que es, paradójicamente, su causa. Otro ejemplo excelente es el del relato que hace de un sueño propio, en el que su hijo, aquejado de miopía en un ojo, mira hacia un lado y hacia otro en una calle, pronunciando en una dirección palabras de despedida, de bienvenida en otra. La interpretación de Freud es de la máxima sensatez estructural: el deseo de que la vista del hijo se corrija y vuelva a equilibrarse se manifiesta en un esquema de «simetría bilateral», haciendo efectiva la funcionalidad de ambos lados de la cabeza mediante una serie de polaridades: bienvenida-despedida, derecha-izquierda⁶⁴. Hay que renunciar aquí a una comprensión en clave simbólica así como una referida al argumento del sueño⁶⁵: lo importante es un factor exterior a su conformación, algo común entre los pensamientos latentes⁶⁶, el orden, la coreografía de sus componentes, no los componentes en cuestión.

Parafraseando a Panofsky, el trabajo de jerarquizar y cualificar elementos manifiestos (unos polisémicos, otros simplemente dignos de ser resaltados) indica que se produce un trabajo en dirección a la interpretación del inconsciente del analizado⁶⁷. Del sueño, que se definió como un acabado fenoménico, podemos decir, adaptando a Cassirer, que «su estado aparentemente simple e inmediato está condicionado y

⁶³ Freud, 1899-1900, vol. IV, 216.

⁶⁴ *Ibíd.*, vol. V, 440-444.

⁶⁵ *Ibíd.*, 512.

⁶⁶ *Ibíd.*, Vol. IV, 329.

⁶⁷ Panofsky, 1932, “On the Problem of Describing...”, *cit.*, 473.

determinado por alguna función primaria que confiere significación»⁶⁸. Parece como si la pujanza de una idea o series de ellas hiciera imagen como las corrientes submarinas animan remolinos en la superficie pero, en una especie de reivindicación alquímica, propongo decirlo como que el ensamblaje de lo que está arriba convoca un deseo que solo entonces se revela como si hubiera estado debajo.

Entonces se puede leer *cualquier* material que, es la clave, no se entiende como materia neutra sino como retazos de imágenes, imágenes de imágenes, imágenes volteadas, o demediadas, reflejos de imágenes, imágenes anamórficas, siempre citables, siempre referibles, porque se juega con la textura simbólica que *ya está ahí*. Si el análisis no cree en lo que esos signos dicen sino en cómo lo dicen, es porque el deseo necesita ser configurado como expresándose en su imposibilidad efectiva, ya que solo en la confrontación con lo que no es a causa de la censura, se podrá ensamblar un escenario de oportunidad siempre viva que, aludiendo necesariamente a algo más, sin embargo siempre lo realiza. A la inversa, allí donde se cumplan todos nuestros deseos de manera directa y saciante, no solo no serían aplicables a la efectividad de un mundo en cultura, sino que no impondrían cultura. No solo no permitirían plantear una base eficaz para calibrar sus posibilidades reales de cumplimiento, sino que descartarían todo trabajo en la construcción misma de esa base de posibilidad.

El deseo, se podría argumentar, se muestra siempre cumplido en el sueño porque la consciencia, para mantener el reposo, retira su investidura del mundo real y la dedica en exclusiva a las imágenes visuales oníricas, a las que presta creencia como a una «realidad indiscutida»⁶⁹. Y, con todo, su satisfacción directa es impedida: la respuesta es que, por un lado, si el deseo se cumple en un artefacto, el sueño, cuya labor es mantener

⁶⁸ Cassirer, E.: 1925, *Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil, Das Mytischen Denken*, trad. cast., A. Morones, *Filosofía de las formas simbólicas. II, El pensamiento mítico*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2013, 129.

⁶⁹ Freud, S.: 1917a (1915), *Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre*, trad. cast. “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños”, en *Obras...*, vol. XIV, 232-233.

el estado del dormir, deberá atemperar y camuflar las figuraciones directas de deseos, (en caso contrario hablaríamos de pesadillas que, empero, también cumplen deseo, porque provocan el despertar defendiendo al sujeto de asistir a la figuración del deseo prohibido). Por otro lado, se trata siempre de un cumplimiento de deseo porque es imposible que no sea así, una vez se manifiesta es irreversible, y solo una vez que se ha manifestado es como puede considerarse necesaria la manifestación del deseo. Freud defiende la condición necesaria del sueño porque ha irrumpido, y solo en su irrupción puede hablar de que era imposible que no irrumpiera, así como de los fundamentos de su posibilidad: es una imposibilidad metafísica, es imposible que ese deseo sea otra cosa, es imposible que esa imagen sea de otra manera, es imposible que no se haya dado este sueño que analizamos.

Es el juego tectónico *a posteriori* con el espacio, la sonoridad, la distribución de los componentes, lo que abre la oportunidad del relato de pasado. Es como el momento poético, relámpago fugaz en el que los versos no se aferran tanto en su significado sino en su volumetría y plasticidad, o en los pesos intensivos de sus dejes sonoros, que es con lo que la recitación intenta reproducir el texto incluso si se han olvidado las palabras: así funciona la métrica, generando lugares para la memoria. Hay una memoria oscura que ordena los componentes según un estilo inconsciente para albergar la memoria luminosa de la determinación histórica: es la memoria secreta de cómo se ha instaurado la memoria oficial en tanto que verdad, y que aparece *a posteriori*, como la reflexión sobre lo perdido en la ineluctable ocasión dada. En el sueño, como en la poesía, las palabras son tratadas como si fueran cosas⁷⁰, aludiendo a su sombra, su temperatura, sufriendo idénticas sustituciones, desplazamientos y condensaciones que sufren los objetos de un *collage*, o «engendro», monstruo verbal⁷¹.

⁷⁰ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit. vol. IV, 302.

⁷¹ *Ibid.*, 303.

3. ENTRAR EN LA IMAGEN

[...] cada negra forma, en la oscuridad, asumía ante mis ojos contornos terribles, generando en mi espíritu una especial sugestión.

H. G. WELLS: *La isla del Dr. Moreau*, 1896.

No es oscuridad, solo formas oscuras

Si el núcleo más oculto de un sueño, es la hipótesis de Freud, se habría conservado intacto desde la primera infancia¹ pero lo vemos solo en su nueva vida, tras la estela de los pensamientos latentes puestos en marcha en la singularidad de un gesto o un sueño, entonces es cierto que la superficialidad visual del sueño es contingente, voluble e intercambiable, pero su emergencia es necesaria mientras la idea persista inmutable. Es la *idea* la que aporta especificidad y permanencia a la superficie, al camuflaje, a la ‘tinta azul’ o fachada; lo inmediatamente actual es una revelación, como la alegoría, y la distorsión es voz presencial, como la anamorfosis. Con Cassirer, cada fenómeno

solo está “dado”, en rigor, en un solo punto temporal: el momento lo crea y lo hace desaparecer. Ciertos puntos de apoyo y de reposo relativo en este devenir incesante solo pueden alcanzarse si los contenidos individuales, cuya existencia es cambiante y efímera, apuntan a algo permanente más allá de ellos mismos, a algo de lo cual todas esas imágenes cambiantes son solo diversas formas de manifestación².

Ese más allá de lo fenoménico es, sin embargo, en el psicoanálisis freudiano, la alusión al deseo inconsciente que el propio “momento fenoménico” propicia. Ese “más allá” implica que hay algo más que la propia impresión de la imagen onírica, algo más que el

¹ «En el sueño continúa viviendo el niño con sus impulsos infantiles» (Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. IV, 206).

² Cassirer, 1929, *Filosofía de las formas simbólicas*, cit., vol. III, 186.

aparente deseo contextual que parece desenvolverse en su escena, y que agita la sospecha de un conflicto mayor. Freud sabe que hasta que no se alcanza el deseo estructurante que resuelve la escena edípica no se toca el núcleo del desear; por el camino se irán resolviendo deseos secundarios y coyunturales, como lo demuestra su análisis del sueño de “la inyección de Irma”.

Se leyó en *La interpretación de los sueños* una sentencia enormemente reveladora: que el sueño debe buscar qué deseo puede representar como cumplido conforme a los materiales a disposición en la circunstancia actual, incluso e si esos materiales son penosos, no dejan de aprovecharse para figurar ese cumplimiento³. O dicho de otro modo, cada coyuntura excreta una ocasión de deseo que se coloca como la causa de esa emergencia, que es necesaria en la medida en que nunca deja de ocurrir, es inevitable, irreversible, es un brillo fugaz que ya ha sucedido, una casual conexión. El deseo puede asumir aspectos heterogéneos⁴ pero cada aspecto determina el deseo que lo va a ocupar. *La consecuencia es su causa*⁵, dijo Freud acerca de los casos de neurosis, algo que resuena como el eco de la Sibila en el antro de Cumas... Un responso que se consuma a sí mismo como la nieve que se deshíela, según una lógica a contrapelo en la que la imagen genera el trasfondo que la causa, así como una de esas complicadas superficies del cubismo analítico ensambla el objeto narrativo que la determina.

Su hacerse imagen produce la causa que los motiva: son los recorridos de trabajo con el material a examen los que dan forma al conflicto que marca a la neurosis; el deseo no es una propiedad intrínseca a ciertos componentes, sino que, como tan bien lo leyó Lévi-Strauss cuando conceptualizó su *bricolage* mítico, el repertorio material se constituye antes de los contenidos que puedan habitar las cavidades que dicho conjunto

³ Freud, 1899-1900, vol. IV, 247.

⁴ Freud, 1911b, “Die Handhabung der Traumdeutung in der Psychoanalyse”, trad. cast. “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XIII, 90.

⁵ Freud, 1909, “A propósito de un caso de neurosis obsesiva”, *cit.*, 129.

puede ocasionar o, aún mejor, su contenido es el ordenamiento mismo. El deseo, como la voluntad del *bricoleur*, es una necesidad que llega más tarde, supura del material dado, luego solo hay plena libertad conectiva en el escenario ya limitado (ya reprimido, ya castrado) de lo que se tenga a mano, de las re combinaciones lingüísticas y visuales, heteróclitas, «porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto en particular»; antes bien, el principio que rige esa recolección y ensamblaje es el que reza que esos materiales «de algo han de servir»⁶. *Bricolage*, en efecto, es un término que se emplea en diversos ámbitos para evocar un «movimiento incidente [...] el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo»⁷.

En las conferencias de *Introducción al psicoanálisis* Freud concibe la censura onírica no solo como resistencia al análisis, sino como garantía de permanencia de la imagen revelada, dicho mejor, la acción de la censura es una «institución permanente con el propósito de mantener la desfiguración»⁸. Esto es porque la acción de la representación por reprimir tampoco cesa su tendencia a cumplir los deseos, y por intercesión de la censura va a manifestarse como deformación de lo visto⁹. Y ello no porque el nexo entre el afecto y el contenido psíquico se haya evaporado, dándose la incongruencia del placer de un deseo cumplido en una escena penosa. Por el contrario, se trata de la demostración no solo de que la moción es autónoma del contenido, sino de que la censura abre la posibilidad de su manifestación abriendo un espacio exento: en casos así, dice el doctor, cuando se verifica un desajuste entre la imagen y su superficie,

⁶ Lévi-Strauss, C.: 1962, *La pensée sauvage*, trad. cast. F. González Aramburo, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975, 36-37

⁷ *Ibid.*, 35

⁸ Freud, S., 1916-1917a, *Einführung in die Psychoanalyse*, trad. cast, *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras...*, vol. XV, 130.

⁹ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. IV, 247.

es cuando la idea que realiza el deseo se revela mucho más nítidamente¹⁰. O lo que es lo mismo, el deseo inconsciente se agita en tierra de nadie, en el desfase entre el afecto y su significado, el deseo y la forma que parece contradecir su cumplimiento: el sueño de la muerte del querido sobrino, que escandaliza a la soñadora, figura en un disfraz el deseo de volver a ver a la persona amada, con la que ya coincidió en el funeral de otro sobrino, fallecido tiempo atrás¹¹.

El primer Freud defiende, como ya he mostrado, que la huella de la satisfacción primera se asocia a una huella mnémica perceptiva: cada vez que un estímulo actual permita reproducir dicha percepción, se gozará de nuevo de la satisfacción a ella conectada, cumpliendo así un deseo o moción afectiva. Esas mociones se deben asociar, para su manifestación, con restos diurnos (de palabra, imágenes recortadas, etc.), almacenados mucho más recientemente junto a otros pensamientos latentes en el Preconsciente, a los que impulsan para funcionar como formadores del sueño¹². Hay un deseo onírico preconsciente «que da expresión a la moción inconsciente dentro del material de los restos diurnos preconscientes», o sea, el deseo formado en el Prcc. subroga un reclamo pulsional inconsciente¹³. Desde un punto de vista técnico, hay una falta en el deseo así expresado, porque las representaciones visuales en el Icc. no están asociadas al lenguaje, algo que en cambio logran en el Prcc., donde habitan las representaciones-palabra, así que para darse a la consciencia han debido, en teoría, alienarse en un significante que les es impropio¹⁴. La tercera fase de la formación del sueño, he hablado ya de ella, es cuando estos restos diurnos, reforzados por el inconsciente, *regresan* hasta las percepciones que les corresponden; así, las representaciones-palabra, traduciéndose en imágenes, dejan de expresar pensamiento

¹⁰ Freud, 1916-1917a, 197.

¹¹ Freud, 1899-1900, 170-171.

¹² Freud, 1917a, “Complemento metapsicológico...”, *cit.*, 223.

¹³ *Ibíd.*, 225.

¹⁴ Nasio, 1994, *El placer de leer a Freud*, *cit.*, p. 30.

alguno y reciben «el mismo trato que las representaciones-cosa», que es lo que se impone a la consciencia en el sueño¹⁵. Lo que esto significa es que el deseo inconsciente, de tipo visual, ese más allá en el deseo coyuntural, *no es*, y solo es como predicado del desplazamiento o de la deformación de lo latente preconscious.

La superficie onírica es un producto aberrante. “Aberrante” como dijera Deleuze de la narración cinematográfica, porque faltan cosas, porque no se ve todo lo que podría verse, porque hay desfases de tiempo y de *raccord* en su montaje, hay descentramientos, lo que da una paradójica representación directa del tiempo, rompiendo su subordinación respecto del movimiento¹⁶, dejando elementos caídos, perdidos, olvidados. La sospecha del analista es que la colisión del deseo con la instancia censuradora sea lo que permita convertir a la imagen aberrante en lo que podemos ver de la imagen genuina del deseo. El analista gira a su alrededor, cavilando, mascullando, para hallar el punto de enfoque desde el que esa imagen sesgada pueda verse en un porcentaje mayor, aunque siempre será una imagen protésica: la idea inconsciente nunca se revelará en sí sino en su reflejo en el espejo cilíndrico que le sirve de eje [fig. 23]. Para enfocarla correctamente, habría que desenfocar el resto de la producción onírica del sujeto, sus ideas al respecto, sus recuerdos. ¿ajustar la escena del sujeto a la imagen del deseo, o viceversa?

«Lo único esencial en el sueño es el trabajo que ha operado sobre el material de pensamientos» latentes, agregando algo que no les pertenece «pero que es el genuino motor de la formación del sueño. Este agregado indispensable es el deseo, igualmente inconsciente, para cuyo cumplimiento es remodelado el contenido del sueño»; así, un sueño, pudiendo ser la puesta en escena de cualquier clase de pensamiento, «es siempre

¹⁵ «Muy digno de notarse es lo poco que el trabajo del sueño se atiene a las representaciones palabra; en todo momento está dispuesto a permutar entre sí las palabras hasta hallar aquella expresión que ofrece el asidero más favorable para la figuración plástica» (Freud, 1917a, 227).

¹⁶ Deleuze, G.: 1985, *L'image-temps. Cinéma 2*, trad. cast. I. Agoff, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, 58.

también el cumplimiento de un deseo inconsciente», solo en tanto sea considerado «como resultado del trabajo del sueño. Un sueño, por tanto, nunca es un designio o una advertencia, pura y simplemente, sino siempre un designio, etc., traducido al modo de expresión arcaico con el auxilio de un deseo inconsciente y remodelado para el cumplimiento de estos deseos»¹⁷.

El deseo inconsciente no existe en la vigilia, «no se puede reducir a “un curso normal del pensamiento” [...] porque no tiene “original” en el lenguaje “normal” de la comunicación cotidiana, en la sintaxis del preconscious/consciente»¹⁸. El deseo inconsciente

se conecta al sueño, se intercala en el interespacio entre el pensamiento latente y el texto manifiesto. No está, por lo tanto, “más oculto, más al fondo” en relación con el pensamiento latente, sino que, definitivamente, más “en la superficie”, y consiste enteramente en los mecanismos del significante, en el tratamiento al que queda sometido el pensamiento latente¹⁹.

La paradoja de esta súper-superficie es que el deseo inconsciente, «aquel que supuestamente es su núcleo más oculto», se articula por medio de «un trabajo de disimulación del “núcleo” de un sueño, su pensamiento latente, a través del trabajo de disfrazar este núcleo-contenido mediante su traslado al jeroglífico del sueño»²⁰. En tanto que no objetivable por la consciencia, el tiempo de lo inconsciente es concebido como el *paso* de las imágenes ya existentes y recogidas durante la vigilia hacia su nueva vida como depositarias de un deseo que, a ellas ajeno, las utiliza y expropia para crecer como la lama en un recodo. Es la categoría psíquica de la que tenemos constancia si la consideramos como el índice que destaca procesos singulares en

¹⁷ Freud, 1916-1917a, 205.

¹⁸ Žižek, 1989, *The sublime object of the ideology*, trad. cast., Vericat, I., *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI editores, México DF, 1992, 37.

¹⁹ *Ibíd.*, 37-38.

²⁰ *Íd.*

circunstancias diversas, y no como una propiedad de determinados procesos²¹. Se puede localizar entre las representaciones manipuladas que lo expresan de manera corrupta (y es precisamente en esa corruptela donde se genera el deseo).

El deseo es un trabajo de superficie. Si una de las cualidades de la composición onírica es que siempre genera productos visuales, incluso para representar lo irrepresentable, como por ejemplo un pensamiento abstracto, ocurre que el material visual no se somete a la idea última por representar, sino que en el ensamblaje de ese material se abre el surco del deseo. No hay que pensar que la *Traumarbeit* consigue escenificarlo todo, sino que es porque hay imágenes por lo que podemos hablar de su tramoya. Salimos así de la zona de penumbra de la idea trascendente para asomarnos al páramo del ensamblaje opaco e insignificante, pues ¿no parece como si bastara un determinado escorzo, un cierto claroscuro, ciertas concavidades superficiales para alojar ahí contenidos que gozarán de validez y verosimilitud para el paciente? El deseo, la idea que necesariamente se postula como la causa de las emergencias del inconsciente tales como sueños, fantasías o actos fallidos, es en verdad propiciado por la feliz combinación de los materiales inmediatos. Toda irrupción fenoménica puede albergar un deseo fundamental para un sujeto, «pues es ese punto de vista lo que le confiere su sentido»; no es un sentido conceptual que sintetiza lo fenoménico, sino que, si por intuición entendemos la tendencia simultánea entre vidente y visto, «es el sentido de la intuición original misma»²².

Pero lejos de defender una intuición semejante, y escapando del círculo de la fenomenología, el analista debe atender al impacto de su propio trabajo en el material bajo análisis. La tenue reciprocidad vidente-visto se justifica cuando el analista otorga retroactivamente identidad al sueño como si siempre hubiese sido así, como hace la

²¹ Freud, 1912d, “Nota sobre el concepto de lo inconsciente...”, *cit.*, 277.

²² Cassirer, 1929, *Filosofía de las formas simbólicas*, *cit.*, vol. III, 161.

metáfora, como hace la metonimia, determinando la memoria de sus formas hacia atrás, hacia su origen. La llama de la interpretación analítica alcanza y consume ese ensamblaje en una simultaneidad en la que no hay deseo sin el relato del sueño, y no hay sueño sin la gestación de un deseo. Y es que parece que el sueño es causado por el soñador cuando en verdad el sueño, al ser trabajado conjuntamente con el analista, introduce y justifica la causa del soñar, algo que no es sino una interpelación al sujeto en tanto que deseante, y una configuración de su lugar histórico, sexual, familiar, etc. Las imágenes del sueño se integran en lo referencial, en lo simbólicamente identificable y lo históricamente determinado a medida que lo van diseñando, como si tejieran el lugar del sujeto que ellas mismas habrían descontrolado con su irrupción.

Debido a la censura, el sueño es el otro modo de decir un deseo y el análisis es el otro modo de decir el sueño que dice el deseo, aparentando coser el desgarró entre estos términos. El análisis llena el agujero dejado por lo que la expresión genuina del deseo podría haber sido y nunca fue; si el sueño representa la opción no dada en la vigilia, y si ese deseo, literalmente, no existe, *no es* hasta que no sea producido como verdad en análisis, entonces el analista no restaura ninguna opción sino que dibuja una nueva, en las cenizas de una posibilidad aún no dada. Hay un más allá del deseo cumplido en la imagen: es la posibilidad de otro enfoque, impropio, de otra voz, extranjera, si bien sean operantes en el cuerpo propio del sujeto; la posibilidad incluso de hacer imagen nueva en la superficie de la imagen sobre la que se trabaja.

Retomando el argumento ya avanzado en la sección anterior, se debe concebir la imagen como un acontecimiento, como una intrusión en el tejido normativo, que provoca una conmoción en los sistemas de significados e incluso en la causalidad diacrónica. Si volvemos a las enseñanzas de los estudios sobre la histeria, el síntoma sería ese cuerpo metamórfico que escenificaría un trauma primitivo pero desconectado

de su sentido inicial, siendo entonces una revivificación incongruente, patológica, etc. La imagen-síntoma, a la luz de esto, sería el nudo vivo de la posibilidad de decir un trauma en sí indecible, sería el tiempo en el que un trauma es actuado, luego la imagen-como-trauma sería un agujero de sentido, un vacío inabarcable, anacrónico, impropio, desubicante, insimbolizable. Es interesante ver ese agujero como el punto irreplicable en el que una combinación de fenómenos produce una imagen, como se superponen distintos planos de profundidad en un paisaje revelando, por ejemplo, un caballo en unos árboles [fig. 24]. Entonces el deseo se realiza en la imagen que inscribe el proceso ocasional de su propia irrupción. La imagen del sueño, de la fantasía, o de la novela neurótica, por ejemplo, son entendidas como un deseo que se vive como cumplido, como una posibilidad ya dada y sin negación: pues bien, esa imagen no aparece para cumplir un deseo, sino que la imagen cumple un deseo toda vez que aparece. La imagen-deseo será la encarnación del agujero de su propia irrupción, la imagen del agujero abierto por su propia intrusión acontecimental que, en la irreplicable combinación de elementos que le dan forma, transparenta la ausencia de antecedentes y determinaciones: una imagen-agujero que “para algo habrá de servir”.

Una imagen vale más que mil imágenes

Psicopatología de la vida cotidiana es un libro que confirma que siempre hay imagen aunque no haya nada: que solo en el trabajo sobre lo que ya hay se puede generar lo nuevo. Pero aún más: el trabajo con los elementos coyunturales que hacen imagen-cumplimiento de deseo, para ser radical y entrar en el campo de acción de la cura, deberá ser tratado como lo que no se distingue de la refundación de las condiciones de desear del sujeto. Cada irrupción de imagen del deseo contradirá el entorno en el que lo hace, entonces, ¿puede ser localizado como un origen para la imagen? ¿Un momento irreplicable, una ocasión, un *kairós*? Para el análisis la

intensificación de la superficie a examen (sueño, cuerpo sintomático, etc.) es el indicativo de un contenido esencial que, paradójicamente, es su producto *a posteriori*; esa intensidad, ese fulgor, esa caída-síntoma, no debe ser entendida solo como la sacudida patológica que desbarata lo normativo, que arrasa categorizaciones, causalidades y sistemas de significación, es decir, una brecha en el andamiaje socio-simbólico del sujeto a examen, sino un hiato de posibilidad, el acontecimiento insignificante, in-simbolizable que marca el inicio de una construcción de la imagen que va a dar forma a la brecha de su propia irrupción.

Por ejemplo, un hombre pretende a una mujer inglesa y, mientras charla con ella, no recuerda la palabra en ese idioma para “oro”; se lo hace entender tocándole el anillo del dedo, que es cuando ella pronuncia “*gold*”. El deseo sexual de él hacia ella ha traslucido por medio del olvido de una palabra conectada a la condición de casada de ella, es decir, por medio de su prohibición ¿por impropiedad? ¿Por decoro? La hipótesis es que, si un término es olvidado durante el habla, tal vez no sea por el término en sí, sino por su cercanía a un contenido inconsciente de pensamiento o series de ellos que la censura encuentra intolerables, y cuya represión tiene el efecto de manifestarlo como olvido²³. El olvido es la losa ética de la censura, el olvido de la palabra *gold* es un vacío tectónico, un espacio en blanco que, como en las pinturas chinas, posee un valor compositivo tan pleno como la tinta negra. El deseo sexual inconsciente de él se revelaría al inconsciente de ella como la profundidad de un pliegue, la zona en sombra de lo que sí es dicho, o el componente esencial antagónico a la posibilidad de decirlo abiertamente. No decir-lo contiene su declaración abierta. Esta es la sospecha psicoanalítica: ¿qué dice nuestra falta de palabras? ¿Qué imágenes vemos cuando no logramos ver nada? El psicoanálisis advierte, así, sobre la ideologización, la

²³ Freud, 1901b, *Psicopatología de la vida cotidiana*, cit., 28. «[...]El modo en que ella recibía el contacto y admitía la motivación es apto para proporcionar a ambas partes un medio de entendimiento inconsciente acerca de las posibilidades del *flirt* que habían comenzado» (Ibíd., 42).

orientación, el añadido de un peso hasta en lo más neutro, hasta en lo más flagrantemente árido, des-intencionado, que vibra con la radiación de lo que supuestamente está obturado. A la inversa, la posibilidad de no decir las cosas sería parte integrante de las que sí son dichas, algo que se despliega gráficamente en el caso del “hombre de las ratas”, que necesita quitar la piedra en el camino de su amada para que ésta no sufra un accidente, como condición necesaria para poderla luego poner, pues su deseo es que efectivamente ella quede herida, según los laberintos de su duda neurótica. Por consiguiente, no decir la palabra *gold* y en su lugar colocar una imagen mímica no es decirla pese a todo, sino hacer nueva identidad de pensamiento, pues será necesario el recorrido hasta la ausencia de la misma para que el deseo adquiera la sustancialidad de la que carecía, y para que su imagen, la imagen que cumple deseo, advenga en toda su plenitud.

¿Es así de fácil? Si bien el contenido decible de ese deseo sexual llega *a posteriori* tras el ensamblaje de sus elementos, no se puede hablar de una expresividad atonal, ciega, de una cruda fuerza potencialmente expresiva que es simbolizada contingentemente. No es solo que el encuentro con la intención de ella signifique a esa ausencia con el gesto y la palabra, como si él diera el continente y ella el contenido. Lo que ocurre es que ella construye imagen interpretando la muda roca de él, esa ausencia de jerarquías acontecimental, eso in-decible, esa caída del lenguaje que es el inicio de signo en el análisis y que, insertada en la contingencia histórica y conceptual de ese flirteo, desencadenará series de asociaciones e implicaciones psíquicas. La imagen del anillo viene a cubrir el agujero que se abre en la red del lenguaje, que le deja a él, directamente, sin palabras, un agujero que es, evidentemente, el deseo sexual. Pero dicho mejor, el deseo de él solo puede aflorar en la ocasión irrepetible en la que ella da una voz impropia a lo que, literalmente, no la tiene, así que solo por la intervención de

ella puede hablarse del deseo de él, cuya verdad, por un lado, quedará siempre más lejos, pues nunca llegó a expresar *nada*, y, por otro, solo en la alienación en la palabra de ella puede adquirir toda su verdad. O, aún, el enfrentamiento con ella expone el vacío de la significación, de lo indecible, el abismo radical ante el otro, ante el sexo, ante el propio deseo, pero, a la vez, los construye como contenido, los hace posibles. Y, por último, el significado siempre va por delante pero llega más tarde, porque esa, y no otra, va a ser la imagen que se ocasione en esa confluencia de tiempos y referencias; esa y no otras debe ser la ocasión de imagen por aprovechar en esa determinada coyuntura.

No se trata del desfase entre el deseo genuino y su plasmación consciente; y no hay un flujo deseante, libre y alingüístico, que se cierra contingentemente, sino la contingencia irrepetible en la que la imagen del deseo se forma sobre un trasfondo de radical ausencia: antes del *collage* de gestos y medias palabras no se puede hablar de movilizaciones de energías deseantes. Es como en *Solaris* de Stanislaw Lem, en donde no es que el oleoso mar alienígena se corporeice en una imagen, o series de ellas, que les son propias e íntimas a cada sujeto, sino que solo porque se revelan esas imágenes, esas fantasías encarnadas que cumplen deseos, puede hablarse místicamente de una superficie fluctuante, inimaginable, inaprensible, extra-terrestre, que bulle como su trasfondo²⁴.

Otro caso que se puede encontrar en *Psicopatología...* es el de una conversación durante una comida entre Freud y un amigo, el cual le relata cómo no ha sabido aprovechar una oportunidad de ascender en el trabajo, momento en el que se le cae el trozo que iba a comer. El doctor espeta, no sin sarcasmo, “ha dejado usted escapar un buen bocado” [*Da haben Sie aber einen fetten Bissen fallen lassen*]: «el pensamiento que se esforzaba por salir se vistió con una acción sintomática que expresaba

²⁴ Cfr.: Lem, S.: 1961, *Solaris*, trad. cast. J. Orzechowska, Impedimenta, Madrid, 2011. Lem llevaría al extremo la práctica surrealista de individualizar formas en las nubes o en las vetas de la madera.

simbólicamente lo que habría debido permanecer oculto»²⁵. El comensal Freud solo puede saber de ese “pensamiento”, el íntimo lamento por la ocasión perdida, por medio de una acción sintomática construida, en principio, para sofocarlo.

La *caída* del alimento es el símbolo de lo que no ha sido simbolizado, de lo que no ha sido dicho, y ha sucedido sorpresivamente. La plasticidad de esa secuencia de caída es *caída* (síntoma) hacia la expresión de un deseo solo ante los ojos del otro, que la conecta con un cierto significado por medio de una palabra que lo acolcha hacia atrás, colocándolo como su propósito; si se cuenta, es decir, con el ensamblaje ejercido desde el escorzo deseante de otro sujeto, el analista en este caso, quien «ha aprendido a tomar nota de los signos»²⁶. La sospecha de que se ha revelado un contenido que debería haber permanecido oculto sobrevuela ese instante vacío, ese colapso, ausencia de toda representación. El analista se coloca como el guardián bajo el dintel de la censura. Él señala el desencaje de los fenómenos para exponer ahí la idea inconsciente, con lo que el origen del contenido es el fin de la acción sintomática, un contenido que deberá colisionar y entramarse, por medio de la prueba y el error, con el inconsciente del analizado, generando más y más contenido. La imagen de la ocasión fallida en la historia del sujeto es lo que viene a llenar el acontecimiento sin tiempo de la caída (del bocado), que se vuelve así la ocasión imperiosa, abrupta, fulgurante, porque ha sido dicho a pesar de no haberse dicho. La arbitrariedad, que define al símbolo como un enlace in-intencionado entre significante y significado, deviene necesidad expresiva.

En este libro Freud retoma su célebre ejemplo de “Signorelli”, palabra que, recordemos, no le viene a la memoria porque se conecta con ciertas connotaciones, sexuales por un lado y luctuosas por otro, cuya expresión deseaba evitar. En su lugar produce un sustituto, “Boltraffio”, que es un compromiso entre lo que se quiere olvidar

²⁵ Freud, 1901b, *Psicopatología...*, cit., 198.

²⁶ *Ibíd.*, 200.

y lo que se quiere recordar, formado por la constelación de terceras palabras conectadas entre sí «como los pictogramas de una frase destinada a transmutarse en un acertijo gráfico»²⁷. El resultado es una expresión irreflexiva, que no alude a nada salvo a sí misma, para cuya interpretación el doctor debe infiltrarse entre los elementos de «asociación extrínseca», que guardan un «vínculo superficial» (homofonía, polisemia) con aquel «tema íntimo»²⁸ que los motivó.

A Freud, el nombre olvidado Signorelli solo le viene a la lengua cuando se halla solo, mientras que antes, en presencia de otras personas, en un ambiente «donde eso era censurado», le era imposible recordarlo²⁹. “Eso” se refiere al contenido conectado inconscientemente al nombre del pintor y que lo vuelve inapropiado: solo cuando el contenido *está ahí* se puede hablar de las circunstancias impuestas por la represión que motivaron su olvido anterior, los laberintos mnemónicos, los vaivenes de la historia. Es decir, se puede constatar el peso de la censura como intervalo de posibilidad de la imagen. Boltraffio es la anamorfosis de Signorelli que, en otro escorzo, habría sido liberado, pero que en el que le corresponde a esa circunstancia concreta, queda como la memoria del primero.

La acción fallida tiene un fin, se somete a una teleología y una intención³⁰: fin y causa se simultanean en la superficie plástica del cuerpo sintomático. Pero, más bien, lo que ocurre con Boltraffio es que, cuando aparece, arrasa las jerarquías cognitivas, las referencias al pasado-como-historia y el archivo de tipos iconográficos; al mismo tiempo supone, como buen acontecimiento, un comienzo de historia, un hito que dispone nexos, referencias y categorías representacionales, y abre la puerta a un relato de más libertad expresiva. Solo transcurrido un tiempo la construcción puede

²⁷ *Ibíd.*, 13.

²⁸ *Ibíd.*, 29.

²⁹ *Ibíd.*, 27.

³⁰ Para el doctor, el mero extravío de unas llaves responde a un propósito, es una «acción sintomática» (*Ibíd.*, 141).

comenzar³¹, a partir de ese corte que es el desierto intersticial del montaje, el origen de un combinar de pedazos que los lanza a una ocasión de historia, como combinaba Panofsky las piezas de su puzle del hombre con un águila entre las piernas. La irrupción que retuerce la lengua de Freud con un nombre nuevo es un acontecimiento que, en tanto que le descontrola, gesta la imagen de su deseo. Boltraffio no solo representa a Signorelli que, a su vez, representa el episodio fúnebre con los bosnios, que a su vez... No: Boltraffio es la imagen que realiza un deseo en la inmediatez de su aparición, cuya interpretación dará con un auto-relato de verosimilitud cubriendo la brecha ocasionada por su propia aparición.

¿Qué es, además, interesante en este caso? Que mientras que el bocado que cae necesita de la presencia de otro sujeto para cubrirlo hacia atrás con una identidad y un relato verosímil, ahora Freud necesita hallarse solo. De modo que aquí está ausente la intervención externa que parece ser la condición imprescindible para que un agujero de sentido se revele como imagen, o lo que es lo mismo, está ausente la condición para tener consciencia del umbral de la censura, de la carga de imposibilidad que condena a ciertas ideas al diferimiento irresoluble de su expresión plena. Entonces ocurre lo que no ocurría con público, que operaba como la presión externa de la censura social, el pretexto culpable para no tener que enfrentarse a solas con la carga aplastante de las consecuencias de recordar el nombre Signorelli (la relación con la muerte, con el sexo). Era la presencia de público lo que facilitaba el cumplimiento del deseo de no decir la palabra prohibida, y el éxito de imagen en soledad es la constatación de que no le puede atribuir a ninguna instancia externa el verdadero sentido oculto tras Boltraffio, salvo a sí mismo y a su trabajo con las particularidades significantes de esta palabra. Pero como

³¹ «[C]on efecto retardado [*nachträglich*] comprendí también los nombres sustitutivos [...] que se me habían impuesto sin esclarecerme» (Ibíd., 31).

el autoanálisis es imposible³², se entiende que aunque las asociaciones en soledad han dado con un trasfondo narrativo, no han dejado ingresar a Freud en la sala de motores que anima esos pensamientos. Para eso deberá contar, en un futuro, con la intervención desde fuera, que descubra la relación de esos deseos latentes con la conformación subjetiva del individuo Freud, poniéndolos en relación con la figura del padre³³.

Es este un buen ejemplo de cómo Freud ha trabajado con las resistencias pero no se ha apropiado de los procesos de producción de las mismas, no se ha apoderado de sus propias capacidades de gestionar las represiones en tanto que apertura trascendental de imágenes de deseo nuevas. La censura deforma un deseo que, soltado en libertad, sería aún más displacentero, así que la intervención en los modos de censurar implicaría ser dueño de los modos de producción de los deseos propios. El doctor no llega a asomarse al erial pre-imágenes, la mesa de recortes a disposición de sus modos de hacer inconscientes. Ese erial sería angustioso: «los sueños de angustia a menudo tienen un contenido despojado de toda desfiguración; por así decir, se ha sustraído de la censura. El sueño de angustia es muchas veces un cumplimiento no disfrazado de deseo»³⁴. Freud intuye el límite de su enfrentamiento consciente con sus conmociones inconscientes pero no llega a encararlo: Freud ha visitado ese límite, pero lo ha comprendido como uno por alcanzar y superar, y no como ocasión que puede dar inicio a la imagen; Freud no ha visto la censura como el horizonte trascendental que su propia condición como sujeto incorpora y que determina su enfoque anamórfico sobre la realidad, como el punto de ruptura desde el que construir contenidos nuevos. La censura se revela necesaria no solo para hablar de la imagen de deseo, sino para hablar

³² Freud, S.: 1897b, “Carta 146”, trad. cast. J. L. Etcheverry en *Cartas a Wilhelm Fliess (1897-1904)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2008, p. 305.

³³ Cfr. : Lacan, J.: 1953-1954, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre I. Les écrits techniques de Freud*, trad. cast. R. Cevalco, y V. M. Pascual: *El seminario de Jacques Lacan, Libro I. Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Madrid, 2012.

³⁴ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 198. (López-Ballesteros y de Torres traduce, mejor, «pesadilla», «la franca realización de un deseo reprimido», en Freud, S.: 1916-1917b, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza editorial, Madrid, 2013, 276).

de la relación del individuo social, cultural, ideológico, inserto en el lenguaje y las estructuras de linaje, jerarquía o sexo; o con las condiciones de posibilidad de atestiguar el límite que pone en falta al esquema trascendental que le enfrenta con la realidad. En definitiva, «las tendencias que ejercen la censura son las que el soñante admite despierto en su actividad judicativa y con las cuales se siente consustanciado»³⁵.

En tierra de símbolos. El juego

Defendería Bergson, en los mismos años en los que Freud escribe estas palabras, que la metafísica es la ciencia que pretende prescindir de los símbolos³⁶. Para el psicoanálisis, parece que la metapsicología sea la ciencia que no puede prescindir de los símbolos. El material psíquico (a pesar de haber sido apartado de la consciencia por la censura³⁷) posee una «capacidad de exteriorizarse» propia, facilitada por el estímulo o, en el caso de los chistes, por el contexto, pues de otro modo resultarían incomprensibles³⁸, como el número dicho al azar.

Un textito de 1916 estudia un caso curioso: el del neurótico obsesivo que, caminando por la calle, acecha a los viandantes a la espera de ser saludado por ellos y devolver la cortesía o incluso adelantarse³⁹. El temor de no estar a la altura del protocolo social, o el paranoico enfado por creer su saludo no correspondido, se manifiesta, según Freud, en un acto simbólico que expresa el deseo de no mostrarse inferior y vulnerable frente a otro sujeto. Porque levantar el sombrero, análogo a descabezarse, es un símbolo, cómo no, de castración. Didi-Huberman dice que el síntoma es un símbolo que

³⁵ *Ibíd.*, 130: «Entonces sólo puede decirse que son de naturaleza enteramente repudiable, chocantes en el aspecto ético, estético o social, cosas en las que ni siquiera se osa pensar o en que se piensa con repugnancia. Sobre todo, estos deseos censurados y que en el sueño han alcanzado una expresión desfigurada son exteriorizaciones de un egoísmo sin límites ni miramientos».

³⁶ Cfr.: Bergson, H.: 1903, *Introduction à la Métaphysique*, trad. Cast. H. Alberti, *Introducción a la metafísica. La intuición filosófica*, Siglo XX, Buenos Aires, 1984.

³⁷ Freud, 1901b, 270.

³⁸ Freud, 1905c, *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. cast. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras...*, vol. VIII, 21.

³⁹ Freud, S.: 1916c, “Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom”, trad. cast “Una relación entre un símbolo y un síntoma”, en *Obras...*, vol. XIV, 346-347.

se ha desplazado hasta volverse *incomprensible*, abandonando, conforme al mecanismo de la regresión, los enlaces lingüísticos para entregarse a la materia prima indiferenciada de las impresiones sensoriales (las cuales, no obstante, propongo, al haber sido escogidas y almacenadas, serían ya de algún modo imágenes para el sujeto). Concluye: «el síntoma exige ser interpretado, no descifrado»⁴⁰.

Esta tesis pasa por sostener ese desplazamiento así como se sostiene una nota: evitar el símbolo cerrado, concluso, tensándolo en la multiplicidad de sus *vínculos simbólicos*. Pero el síntoma, definiendo, puesto que vive gracias a su interpretación, antes que un símbolo desmemoriado, es más bien una combinación que produce símbolo. Parece ser, dice Freud, que desde muy temprano en la vida se verifica una «tendencia a la simbolización»⁴¹, que hace caer lo sensible hacia áreas de sentido; un principio simbolizante⁴² que nos permite asociar significantes ya conocidos y experimentados, así como sensaciones tomadas de la memoria⁴³, con ideas latentes por medio del lenguaje. El doctor descubre una suerte de autosimbolismo del sueño⁴⁴, una función inmanente que no se adosa a una clave interpretativa sino que construye un compuesto abierto a volcarse indefectiblemente según un modo, un estilo. No es una tendencia en función de un significado latente, sino una tensión hacia la posibilidad de su advenimiento, el hiato de orientación hacia un contenido, que debe en principio contar con la orientación hacia un espectador. El psicoanálisis lo expone, lo hemos visto, como que el síntoma dramatiza algo que carece de imagen consciente, la gestión de la representación de una incógnita. De nuevo con Cassirer, se puede identificar una *preñez simbólica* que nos permite permanecer en lo mero visto, tan sustancial y significativo como lo más propio

⁴⁰ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente*, cit., 275.

⁴¹ Freud, 1901b, *Psicopatología...*, cit., 194.

⁴² *Ibíd.*, 219.

⁴³ *Ibíd.*, 237.

⁴⁴ Una capacidad de simbolización que se halla ya contenida en el pensamiento inconsciente, satisfaciendo todas las exigencias de la formación de los sueños (Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., vol. V, 355); «un símbolo, incluido en el contenido manifiesto, debe ser interpretado con frecuencia en su sentido propio y no simbólicamente» (*Ibíd.*, vol. IV, 198).

e íntimo para el sujeto que, mirando, lo revela. La percepción sensible no accede posteriormente a «esa esfera del significado, sino que parece haber nacido ya en ella»⁴⁵.

¿Cómo se conecta este hacer simbolizante con las exigencias de la censura? El simbolismo le sirve a la *Traumarbeit* como recurso económico para condensar, desplazar y dramatizar los contenidos⁴⁶, conforme a una tonicidad compositiva que satisface tanto a la necesidad de expresión como a las observancias de la censura. Por ejemplo, para representar pensamientos sexuales, la *Traumarbeit* prefiere valerse de simbologías cotidianas e insignificantes ya que, se supone, su empleo para camuflar contenidos implica un menor gasto de energía psíquica: hortalizas como genitales, y demás⁴⁷. Si el sueño trabaja así es para ahorrar conexiones lógicas y poder expresar un contenido mediante un significante impropio sin tener que explicar el recurso. Toda vez que, de este modo, se generen asociaciones entre las palabras, por ejemplo en el chiste, se restablecerán las antiguas libertades, como la fluctuación de las investiduras psíquicas entre las huellas mnémicas en el Inconsciente: la libertad infantil de combinar cosas entre sí, añoradas libertades de multidimensionalidad, de riqueza conectiva, previas «a la compulsión que la educación intelectual impone»⁴⁸.

Previas, se presume, a la intervención de la censura, de la lápida del decoro y la ética cultural. Son imágenes que Didi-Huberman llamaría dialécticas (en suspenso), y cuya superficie exhibiría esa oscilación entre fuerzas, tensiones y magnetismos que interrumpirían la presión que la cultura ejerce sobre ellas; una apertura constante a la posibilidad de modificar las reglas de su propia tradición, de su propio orden

⁴⁵ Cassirer, 1929, *Filosofía de las formas simbólicas*, cit., vol. III, 239.

⁴⁶ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 666-667.

⁴⁷ Freud, 1899-1900, vol. V, 351-352. Con ellas no se puede componer un atlas interpretativo, válido solo para los llamados “sueños típicos” que dependen de la posibilidad de que el sujeto adulto haya conservado «la conformación infantil de la vida sexual en algún aspecto», o para los sueños comunes, o para los sueños que un solo individuo repite constantemente, produciendo así su propio acervo simbólico (Ibíd., 664-665).

⁴⁸ Freud, 1905c, *El chiste...*, cit., 122.

discursivo⁴⁹. El chiste pasa de «un círculo de representaciones a otro distante mediante el empleo de la misma palabra o de otra parecida»⁵⁰, gracias a su carácter plástico, que les hace perder «su pleno significado originario, del que todavía gozan en otro contexto»⁵¹. Así juega el niño, que para Didi-Huberman «no teme ni ser fascinado por las imágenes, puesto que “habita” en ellas, ni manipularlas a placer, puesto que se siente “libre” de hacerlo», pudiendo renunciar, por lo tanto, a que «la imagen sea “una”, o que sea “toda”»⁵². La eficacia de “una” imagen se vuelve totalitaria, dirá el autor, cuando pretende «ocupar todo el terreno, es decir, ignorar sus propias limitaciones», cerrando el acceso a «sus propias puestas en síntomas, crisis o *desgarros*»⁵³.

El niño que juega

[...] entrama palabras sin atenerse a la condición del sentido, a fin de alcanzar con ellas el efecto placentero del ritmo o de la rima. Al niño, ese contento le es prohibido poco a poco, hasta que ya solo dispone de las conexiones provistas de sentido entre las palabras que le están permitidas⁵⁴.

«Todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio, [...] inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada», y las apuntala en las «cosas palpables y visibles del mundo real»⁵⁵. Un lúdico combinar como oposición al orden que poco a poco le es impuesto: ¿cómo, se pregunta Didi-Huberman, «el juego infantil puede cobrar valor de táctica social, incluso de guerrilla»? ¿Cómo incluir esa ingenuidad «en un *gestus* político de desometimiento?»⁵⁶. El autor cita a Brecht quien, disfrutando de la «embriaguez de las palabras» de los poemas de Lorca, se interrogaba «cómo llevar a nuestros obreros a disfrutar de estos placeres, y si corresponde

⁴⁹ Didi-Huberman, 2007, *Cuando las imágenes toman posición*, cit., 109.

⁵⁰ Freud, 1905d, 115.

⁵¹ *Ibíd.*, 34.

⁵² Didi-Huberman, 2007, 245, 247.

⁵³ Didi-Huberman, 1990, *Ante la imagen*, cit., 240.

⁵⁴ *Ibíd.*, 120.

⁵⁵ Didi-Huberman, 2007, 212.

⁵⁶ *Ibíd.*, 210.

llevarlos»⁵⁷. En fin, tratar de poner en práctica una política de la embriaguez que, esta vez inspirado por el Benjamin que escribe sobre Surrealismo, ponga en marcha una emancipación por el gesto sorpresivo, ingenuo, por la «experiencia de la libertad», una

toma de posición que no se sometería a la toma de partido definida con lucidez por Benjamin como “experiencia constructiva, [pero] dictatorial, de la revolución. En resumen, se trata a la vez de reconocer el límite político que comporta toda “parte de embriaguez” en tanto “compuesto anárquico”, y de ver en la iluminación profana de los poetas la oportunidad de no perder la “revuelta” en la “revolución”⁵⁸.

Una toma de partido acusada, por cierto, de utilizar «las imágenes para comunicar mejor las consignas de su doctrina»⁵⁹. Sin entrar a considerar su lectura de estos dos autores (Brecht y Benjamin), Didi-Huberman puede ser rebatido por Freud.

Cuando se cuenta un chiste, Freud explica, las conexiones entre las ideas que determinarían el sentido oculto, por ejemplo en una broma de carácter sexual, se mantienen en la sombra para que su revelación siga caminos no consuetudinarios y lo prohibido aparezca en la superficie misma de la cotidianidad. De este modo se acalla el veto de la crítica a la vez que se lo mantiene, pues de lo contrario no haría gracia; el placer ocasionado no tiene que observar ninguna atención hacia el sentido lógico del medio por el que se expresa y, sin embargo, este medio debe presentarse como provisto de sentido a ojos de la censura⁶⁰. La mayor libertad expresiva parece darse en el bies de una ocasión extraña respecto a lo que real e indefectiblemente es, la mayor libertad es la tensión entre el sentido pleno y el sentido aparente (del chiste). Cuanto más distantes sean esos círculos de significación (plenitud-apariencia, deseo-fachada), mayor será el placer en la emergencia de lo inconsciente en lo consciente; cuanto menos fiel sea la

⁵⁷ *Ibíd.*, 212.

⁵⁸ *Ibíd.*, 228 (citando a Benjamin, W.: 1929, “Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”).

⁵⁹ *Ibíd.*, 246.

⁶⁰ Freud, 1905d, 124, 126.

expresión del deseo a su contenido, mayor será el efecto de su liberación. Pero la del chiste es una libertad posicional.

Con libertad poética parece también orientarse el hacer del analista, que ya sabemos que es correlativo del relato en terapia del analizado, para no dejarse arrastrar por su propia atención consciente, y para, en cambio, dejarse sorprender por la superficie ofrecida por el paciente, por sus «virajes», a los que deberá abordar «con ingenuidad y sin premisas»⁶¹. Pero el analista, como el niño en su juego, no combina en vano, despreocupadamente, sino que combina para imponer los límites de eclosión de las imágenes del deseo. Por supuesto, no es que reduzca lo nuevo a lo ya conocido, ni que derive lo visto fenoménico hacia categorías conforme a leyes de representación y conocimiento; y no se trata solo de que hay imagen porque ya ha visto otras imágenes. Para el juego, cada ensamblaje inaugura una imagen, luminosa, llena, cuajada en superficie, que surge por encanto y que va a ser empleada como tal en esa contingencia. Es porque hay imagen por lo que puede hablarse de un caudal de ellas y de su libre procesamiento. Una imagen con valor mágico que era, recordemos, totalitaria porque ignora sus limitaciones, o porque no distingue sus limitaciones de sus límites trascendentales. Una imagen que crea sus propias condiciones de posibilidad, que su proceso no se diferencia de su esencia. Una imagen absolutista.

Entiendo la censura, tal y como la he defendido más veces, como la posibilidad de imagen, la resistencia, la aspereza objetiva cuyo vencimiento produce imagen, como una superficie rugosa que abrasa un tejido, cuyo desgarrón (sub-tramas deshilachadas, desgastes del color del tinte) es la imagen del desgarró. El placer, aquí, no es el del juego libre sin cortapisas, el de la alegre iluminación poética o del combinar elementos⁶², la embriaguez no es la del reciclaje sin fin de significantes, permutando

⁶¹ Freud, 1912c, “Consejos al médico...”, *cit.*, 114.

⁶² Didi-Huberman, 2007, *Cuando las imágenes...*, *cit.*, 202.

una cosa por otra; antes bien, así como antes vimos que en el acto de malear elementos es en donde se provoca un deseo cumplido, el placer del juego es el de hacer encajar, epidérmicamente, a los elementos a mano en nuevos puzles sin atenerse a la condición previa del sentido, pero fundando sentido. El placer es el de inaugurar imágenes, gozándolas en la plenitud de su fugacidad, concluyéndolas, instaurándolas.

Cuando en la vida adulta el juego ya no está disponible, se sustituye por el fantaseo⁶³; el adulto, a diferencia del niño, no exhibe sus juegos en público, se avergüenza de exhibir sus fantasías, prefiere no comunicarlas⁶⁴. La libertad del adulto parece depender de que la censura intervenga constituyendo el terreno de juego, instaurando las condiciones de posibilidad de advenimiento de la imagen del deseo. Si la fantasía es un cumplimiento de deseo, el juego sería el proceso de apertura del espacio para el deseo. Si los deseos deben contar con la intervención de la censura para afianzarse como imagen, entonces están más allá de la intención del sujeto, porque son implacables, eternos, sin tiempo y sin negación. Freud da un paso más, y sostiene que es la censura la que gestiona el hacer simbólico del individuo: los sueños de los adultos son principalmente formaciones de deseos sexuales, reprimidos de antiguo o no; la censura disfrazaría esas mociones por considerar inoportuna su expresión, quedando así el supuesto contenido original sustituido por «indicaciones o alusiones» despojadas «de comprensibilidad inmediata»⁶⁵. ¿Dónde queda la libertad del adulto? En poder decir el deseo sin apelar a nada más que a su trabajo e superficie; la libertad de tomar consciencia del acceso a la libertad, de componer los distintos mecanismos de escenificación. En componer los horizontes trascendentales para la imagen que ya ha irrumpido como un acontecimiento, sin que su aparición se justifique por la naturaleza

⁶³ Freud, 1908a, “El creador literario y el fantaseo”, *cit.*, 127-128.

⁶⁴ *Ibíd.*, 129.

⁶⁵ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. 1, 61-62.

de los significantes empleados o por el contexto histórico, sino que será la zona catastrófica desde la que empezar de nuevo.

Defiende Didi-Huberman, leyendo a Warburg, que la imagen se abre a la multiplicidad, es irreductible e insusceptible de unidad, y está animada por fuerzas imprevistas y diversas en vez de por funciones; imagen como síntoma en vez de como síntesis⁶⁶. Didi-Huberman quiere revolverse contra la ideología, el relato, la construcción de verdad; quiere evitar la instauración y cristalización de *una* identidad, desbaratar la autoridad del sujeto como instaurador y la hegemonía de la idea. Respecto a la irrupción sintomática de la imagen-acontecimiento, Didi-Huberman diría que un montaje de imágenes siempre vivo des-monta las verdades, abriéndolas a la poética de las constelaciones y las metamorfosis⁶⁷. Esa poética debe abstenerse de comunicar contenidos y debe, en cambio, «tomar todo este material [...] a contrapelo, desorganizando, alegre o cruelmente, lo que sugerían las evidencias causales de superficie», en contra de una «toma de partido que utilice las imágenes para comunicar mejor las consignas de su doctrina»⁶⁸. Una poética que destina a la imagen «a las multiplicidades, a las separaciones, a las constelaciones, a las metamorfosis»⁶⁹.

Pues bien, me veo compelido a cerrar ese cielo estrellado, a advertir que no podrían verse las constelaciones sin la ilusión de la bóveda celeste, que aplasta magnitudes de años luz para dibujarlas como las imágenes que, es la paradoja, las identifican. Si el espacio en blanco de la censura en tanto que prohibición debe ser entendido como el paso de posibilidad de una nueva imagen, entonces una poética de las imágenes, correctamente entendida desde el psicoanálisis, debería generar nuevas fórmulas de “censura”, de antagonismo, de conceptualizar lo in-imaginable como la imposibilidad

⁶⁶ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente*, cit., 396.

⁶⁷ Didi-Huberman, 2007, *Cuando las imágenes...*, cit., 211.

⁶⁸ *Ibíd.*, 241, 246.

⁶⁹ *Ibíd.*, 247.

de que las imágenes actuales sean de otro modo. Aceptando que lo que irrumpe es un símbolo desmontado, por ejemplo una incongruente imagen onírica, debe ser concebido, no obstante, como una posibilidad *para el análisis*, que entiende el desmontaje simbólico como un principio de acción. En el síntoma la cura transparenta la forma y el deseo, la apariencia y el significado, como en el ejemplo del bocado caído, construyendo una imagen absolutista, simbólicamente radiante, una imagen-verdad, en la que la caída del lenguaje, de los órdenes de valor y de las jerarquías no se diferencia del ocasionamiento de una imagen nueva.

En tierra de símbolos II. El pene de miga de pan

Vamos a ver cómo. Habla el doctor de operaciones fallidas combinadas en una gran escena que «produce la impresión plástica de una voluntad que procura alcanzar una meta determinada y por lo mismo, contradice, de manera incomparablemente enérgica, la concepción según la cual la operación fallida sería algo contingente y no requiere ser interpretada»⁷⁰. Se plantea que el aparente carácter azaroso de algunos actos, como tropiezos, malentendidos, pasos en falso o, en general, la pérdida del equilibrio (corporal y lógico), es un “abandonarse”, una entrega a la expresión plena (de un deseo) y un deslizamiento por el lúbrico lecho de la ocasión de imagen (hacia una prohibida fantasía incestuosa, por ejemplo). El “abandono” del sujeto paciente no demanda la interpretación del analista, sino que esa interpretación ya ha ocurrido, aunque sea producida tras algunas sesiones, pues no podrá ser de otro modo, o lo que es lo mismo, solo porque hay imagen puede hablarse de un clima, una textura simbolizante, que nada dice del contenido o de la identidad de lo visto, no responde a la idea latente como la hoja de calco del arqueólogo al bajorrelieve, sino que abre retroactivamente el tiempo del advenimiento, la posibilidad, de esa imagen y no otra.

⁷⁰ Freud, 1901b, *Psicopatología...*, cit., 231.

Las acciones no son casuales: están determinadas no conscientemente, son brillos del pasado del individuo, brotes deseantes fruto de la contingencia que ocasionan un sentido y un significado que, en sí, están bandidos de la expresión⁷¹. No hay una teleología sintética que pasa de los fenómenos sensibles a su conceptualización, sino una imagen que permite hablar de esos procesos de ordenación y representación de los fenómenos. No hay instante que no se someta a una determinación, una deliberación, una necesidad expresiva⁷². No hay inmediatez sensorial que no conlleve un acolchamiento retroactivo por parte de identificaciones que construyen esa inmediatez. Incluso la interrogación por el sentido de un determinado fragmento, un recuerdo, una ocurrencia, etc., ingresa en la égida de la interpretación, porque su intensidad ha orientado una búsqueda y no otra, en esa coyuntura. Todo accidente, todo abandono, es necesidad porque arruina el *logos* y la diacronía, la causalidad y el símbolo: cómo se articule esa intensidad en tanto que memoria de la imagen actual, compromete al modo de hacer del sujeto en su trabajo con el analista.

Freud, en sus ejemplos sobre números dichos al azar, con un rápido repaso a algunos datos de la biografía del analizado es capaz, cual echador de cartas, de atribuir a cada una de las cifras precisos hitos significativos de la historia del sujeto⁷³. Su argumento es que no se trata de una simple asociación y que, si bien la ocurrencia aparentemente fortuita está determinada por la palabra-estímulo oída en esa contingencia, las conexiones que desencadena están motivadas por complejos inconscientes⁷⁴. La determinación trascendente viene después, tras la irrupción de lo que

⁷¹ *Ibíd.*, 188-190.

⁷² *Ibíd.*, 172-173.

⁷³ «[N]o hay nada de arbitrario» en los productos del inconsciente, y se puede demostrar «que un segundo itinerario de pensamiento toma sobre sí el comando del elemento que el primero dejó no comandado. Yo pretendo, por ejemplo, que se me ocurra un número al azar; no es posible: el número que se me ocurre está comandado de manera unívoca y necesaria por pensamientos que hay en mí, aunque estén alejados de mi designio del momento» (Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, *cit.*, vol. V, 509).

⁷⁴ Freud, 1901b, *Psicopatología...*, *cit.*, 237, 244.

funciona como estímulo, que no es sino la apertura de la posibilidad de maleabilidad de una superficie. Localiza Freud la metafísica bajo la superficie. Tal era su propósito⁷⁵.

Hay un ejemplo perfecto para entender esa tierra de nadie en la que se inicia el camino alegórico hacia la imagen. Un paciente histérico, un niño, llega a la consulta amasando una figurita de pan a la que claramente le moldea un pene el cual, acto seguido, es camuflado moldeando protuberancias similares en otras partes del cuerpo. Freud presume que el niño se halla acosado por preguntas sin respuesta sobre sus primeras experiencias sexuales, con lo que procede a relatarle una historia de leyenda sobre el Rey Tarquinio (Prisco), quien, por medio de una pantomima visual, dio la orden a su hijo de matar al enemigo: cortó «la cabeza de adormidera» más grande que había en su jardín, dando a entender que se debía eliminar a «los ciudadanos más notables de aquella ciudad»⁷⁶. Al escuchar semejante relato, el niño arranca la cabeza de la figurita de pan, momento en el que Freud puede constatar el fundamento de sus sospechas, a saber, que la figurita es la superficie contingente en la que se modula el estilo del muchacho, el modo de expresión de lo no articulado por el lenguaje (las dudas sobre la diferencia sexual, la figura del padre, el miedo a la castración...). El estilo, ahora, puede ser definido como el modo en el que la censura imprime su marca como límite trascendental para la irrupción objetiva de deseos que no tienen existencia salvo en la manipulación de los materiales a mano; estilo como propiedad formal del límite censurador, de la barrera de posibilidad del acontecimiento de imagen-cumplimiento-del-deseo (inconsciente).

Se comprueba, además, que el deseo se fragua en la confluencia irrepetible entre materiales, referencias, alusiones y efectos de verdad. Como si, en este caso, solo pudiera hablarse de “inconsciente” en algo ínfimo, apenas relevante, en la elasticidad

⁷⁵ *Ibíd.*, 251.

⁷⁶ *Ibíd.*, 195-196.

del cuerpo poroso, denso, suavemente gomoso, de la masa de pan templada por dedos algo sucios. Lo que Freud hace es aprovechar y propiciar el espacio para la simbolización que el niño ha abierto con sus figuritas: el doctor ingresa y compone en ese espacio, alentando la irrupción de “algo” *que va a ser* una imagen –sexuada–. Freud moldea junto a él “algo” que hasta ese momento era inconsciente, es decir, *no era*. «Este tipo de actos son útiles» porque permiten al médico «orientarse en constelaciones nuevas o en aquellas que le son poco familiares», inaugurando así códigos conforme a la catarata de imágenes que van surgiendo: el terapeuta puede con todo derecho presentarse como otro rey, el Rey Salomón esta vez, «quien, según la saga oriental, comprendía el lenguaje de los animales»⁷⁷. Hay un significado que precede y causa a la imagen solo en tanto se establezcan las condiciones para que los elementos superficiales de ésta lo puedan generar, o asumiendo, como el Rey Salomón, que es necesario un postulado ilusorio, por ejemplo que existe un lenguaje estructurado, incomprensible para el pensamiento consciente, para poder hablar de las propias dotes mágicas de traducción. Hay un intersticio, como las comisuras entre las teselas de un mosaico o los intervalos del montaje de fotogramas, que contiene el principio combinativo que origina la imagen disponiendo el material manifiesto e inmediato.

Pero es también el índice de otro origen, más antiguo y traumático, que trasciende y causa esa combinación inmediata y permanece inalterable. No hay otro modo para que la superficie fenoménica del cuerpo del analizado se revele como imagen a menos que no muera en el deseo de quien mira, quien podrá, entonces sí, afirmar que las formas de expresión o giros empleados por una persona, aluden a temas “vitales” pero «en ese momento inconscientes»⁷⁸. El análisis arrebató la iniciativa al analizado y ubica la motivación de los actos del paciente más allá de su intención, pero esa motivación no

⁷⁷ Íd.

⁷⁸ Ibíd., 211.

instala en los actos involuntarios un «fragmento de su propio carácter»⁷⁹, sino que se manifiesta como una orientación de los significantes que ya están ahí. Si lo que no se manifiesta por sí mismo lo hace solo en «la sollicitación del material lingüístico»⁸⁰, como si se imantara un tablero de juego para que las piezas fluyeran hacia las casillas adecuadas, entonces por un lado es su limitación y por otro su única posibilidad de percibirse, dejando siempre un residuo de más verdad, más libertad. Pero lo cierto es que solo porque se manifiesta la imagen actual puede hablarse de otro modo de decirla: la labor del terapeuta aquí es confirmar dicha imagen a la vez como éxito y como intrínseca insatisfacción, exceso y falta, como lo más íntimo y como extranjerización, como la coartación censuradora que instaura el deseo. Interpretar el síntoma implica que es comprensible desde otro enfoque, en otra ocasión, y es el lance hacia esa otra parte el que desplaza el cumplimiento del deseo, volviendo a colocar al deseante en el terreno del deseo activo y no concluso. O en el tiempo previo a enfocar la imagen de su deseo, la sala de máquinas de ese artefacto que enfoca las imágenes, que emprende investiduras libidinales: ingresar ahí para organizar ese mismo espacio deseante, la gestión de su libido, de los términos de su universo simbólico.

El analista es el guardián ante el portón de la ley destinado exclusivamente al sujeto en análisis⁸¹, defendiendo aquello imposible de decirse. Pero el sujeto no lo atraviesa porque no hay sino un umbral siempre abierto, porque lo no dicho siempre es dicho en lo que puede decirse, y no hay, no puede haber, ningún modo de vislumbrar la imagen definitiva del deseo inconsciente. Pero puesto que se trata de lo que no existe en sí, de un pensamiento incognoscible, es por lo que se podrá construir una imagen de éxito en su imagen defectuosa. La imagen de deseo se forma excluyendo la posibilidad de verla;

⁷⁹ *Ibíd.*, 216.

⁸⁰ *Ibíd.*, 217.

⁸¹ Cfr.: Kafka, F.: 1915, *Vor dem Gesetz*, trad. cast. P. Grosschmid, *Ante la ley*, en *Un médico rural y otros relatos pequeños*, Impedimenta, Madrid, 2009.

se revela pero *no es*, confundiéndose su presencia trascendental con la vida misma⁸². La interpretación no debe exhortar al sujeto al encuentro escatológico con la verdad, pero tampoco abrirle las puertas de la poética del ensamblaje; debe movilizar las corrientes inquietas, crear verdad en lo que ya hay, que será efectiva en la medida en que provoque la gestación de una imagen de deseo de consecuencias impactantes, que promueva un cambio, como la figurita descabezada/castrada que sacude la institución parental gracias a la intervención de la historia del rey Tarquinio.

El asunto consiste en que la imagen de deseo ya ha irrumpido como el resultado de un proceso combinativo en superficie (el muñeco de miga de pan) pero sin contar con tal proceso, es decir, no pertenece a los movimientos cotidianos de simbolización, a las cuentas normativas de objetos o imágenes. Así, antes de que surja no se puede aventurar su surgimiento: se hará *a posteriori*, en terapia, componiendo las bases para la construcción de la imagen que ya estaba ahí, haciéndola advenir esta vez sí, como imagen de deseo. La determinación de ese deseo siempre llega después, desencadenado por su propio acontecimiento. El terapeuta debe adelantarse retroactivamente a la identificación de esa imagen de deseo y reorientar el intervalo ciego de su irrupción. ¿Acaso la plena libertad para ese muchacho es el libre fluir de sus tensiones, la dialectización siempre indeterminada de su lugar en el orden simbólico, que desmonta categorías, que lanza a esa figurita de pan a la antigüedad de la mímica del rey Tarquinio, que vive su *Nachleben* en el gesto en terapia de un niño? Más bien, el corte, la decapitación, es la ocasión de imagen que introduce, instaura y plasma el conflicto edípico, el cual no existe hasta que Freud no lo posiciona como el relato que afirma y causa a la figura de pan en esa coyuntura. La libertad para ese niño es hallar la ocasión única e irrepetible de intentar avanzar, de insertar un pasado funcional y fundacional

⁸² Parafraseando la lectura de *Ante la ley* que, en clave moral, hace Giorgio Agamben en: Agamben, G.; 1995, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 2005, 59-61.

que haga efectivo el intento de imagen del presente; es el gesto determinante, decisivo, que hace imagen-del-deseo con todas las garantías históricas y narrativas, a pesar de su circunstancialidad o incluso de su falsedad (Freud se equivoca de rey en el ejemplo que da al niño), y que permite explotar esa contingencia, aprovechar esa turbación. Es el gesto que se apropia de la historia, que hace caer la ocasión, tomar partido, instaurar deseo, con la vista puesta en que se trata de uno ya cumplido en la imagen-acontecimiento actual para el que no habrá otra oportunidad, pues se ha dado ya por la imposibilidad de otras posibilidades. Por ello se deberán pensar, y pensar bien, antes que en el vibrante, embriagador, inicio constante del ensamblaje en tanto que juego que elude la dictadura de la imagen única, en qué hacer una vez que el impacto de imagen que cumple deseo se ha revelado.

PARTE IV

ESTÉTICA DE LAS PULSIONES

1. DE ENTRE LOS MUERTOS. ANÁLISIS DE ARTE

Les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo. Bravo.

JEAN ARP, en Ernst, M.: "Jeudi. Élément: Le noir. Autre exemple: L'île de Pâques", *Une Semaine de Bonté*.

El protagonista de la famosa novela gótica del conde Jan Potocki *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-1810), Alfonso Van Worden, capitán de las tropas valonas de Felipe V, atravesando Sierra Morena llega a una antigua venta que, se cuenta, está encantada. A pesar de las advertencias, él quiere demostrar valor y pasar allí la noche, al mismo tiempo desafiando y cumpliendo el mandato de la memoria del padre, quien nunca confió en sus capacidades y le exigía siempre más arrojo. Al oscurecer ocurre el prestigio: recibe la visita de dos hermosas mujeres árabes, hermanas entre sí, quienes, asegurándole ser sus primas, le proponen toda clase de interesantes juegos eróticos. Sin embargo, a la mañana siguiente, Alfonso no despierta en la venta sino a los pies de una horca, retozando entre los restos de dos bandidos, los hermanos de Zoto, que allí colgaban tan solo unas horas antes.

Se nos explica que el protagonista ha sido endemoniado y engañado para tener sexo con unas carroñas, en la ilusión de que lo tiene con los cuerpos fantaseados de sus primas. Como si los cadáveres de los bandidos fueran el reverso moralista, la marca de

del deseo incestuoso, sancionado por la ley paterna a la que Alfonso ha pretendido interpelar. Pero, en verdad, su actuación no hace sino garantizar el mantenimiento de esa ley: el hijo debe hacer lo que hace el padre pero no del todo, así que Alfonso, como buen perverso, hace soportable lo abyecto, el cadáver como imagen de la castración constitutiva del sujeto cultural (que orientaría sus instintos potencialmente libres hacia un objeto sexual productivo para la sociedad e incluso la especie), abandonándose a las imágenes alucinadas de las primas, a las que otorga categoría de verdad.

Cuando Freud defina qué es la pulsión, veremos que el placer obtenido en la imagen-fantasma es un acto asintótico, que circunnavega el objeto de la satisfacción si bien, paradójicamente, lo toca en cada ocasión (en cada noche de encantamiento); la imagen prestigiosa, mortífera, fantasmal, es la imposibilidad misma que la ley sanciona como incesto, imposibilidad que articula el deseo del sujeto. No es que Alfonso alucine a sus primas para ocultar que se lo está haciendo a unos muertos, sino que solo a partir del abismo imposible de la necrofilia puede tener sexo con las primas: él lo sabe, pero no quiere saber que lo sabe. La “prima”, imagen de placer, cubre, no encarna, lo que no debe verse, según una dialéctica enferma en la que el primer término es la condición para poder negar al segundo. Lo que Alfonso ve es el agujero (el incesto, la vagina, la mujer real), pero lo emplea como condicionante de una imagen de éxito que lo niega: actúa como un cínico, sabe que no hay sino un velo de apariencias pero juega a mirar tras él. La imagen perversa es reaccionaria: entiende como subversión lo que es dicho entre líneas, lo que escapa al control de la vigilancia de la censura y la desafía como una resistencia interna, sin cuestionar su estructura; pone en duda su fundamento legal pero sin dejar de asumir el orden vigente. Para él lo imposible es el hecho de desbaratar la imposición cultural y enfrentarse directamente a lo abyecto; no sabe que las imágenes fantasmáticas son ya la encarnación de eso insoportable, mortal, castrante, sino que para

él son lo que le permite seguir sin enfrentarse a ello. En palabras de un tardío Freud, en psicosis no solo se rechaza (*verwerfen*) un fragmento de la realidad, sino que, inconscientemente, y es lo que la conecta con la perversión, se sigue reconociendo lo que objetivamente se niega¹ (*verleugnen*), el vacío abismal del cadáver.

La actitud neurótica, en cambio, contando con su inevitable poso de perversión de herencia infantil, asumirá que la relación es im-posible, pero solo como reverso de lo que sí es posible². Y no como su cifra antagónica estructurante³, sino como la(s) opción(es) no dada(s): la asunción de la imposibilidad de una relación sexual conforme al modelo de la plenipotenciaria dicha sexual infantil, obliga a incorporar esas fantasías a la relación sexual adulta para hacerla posible, que no es sino la estilización de lo abrupto actual según modos de caída íntimos, o lo que hemos visto como los efectos de la represión. El cadáver, para el neurótico, es entonces el umbral de la represión, la imposibilidad de una sexualidad plena, directa, infantil; puede entenderse como el hiato de posibilidad que ocasiona la única opción posible, parcial desde luego, pero sin duda una imagen de éxito, de la fantasía, la cual hace funcionar el coito, etc. Los psiconeuróticos pretenden construir sobre la represión de una sexualidad imposible, mientras que perversos y psicóticos saben de la imposibilidad pero consiguen pasar de largo con un subterfugio.

Pues bien, ¿y si nos quedamos con el cadáver como oportunidad de hacer imagen? El cadáver inmundo, aberrante, abyecto, debe entenderse no como lo que el supuesto orden legal no puede capturar, sino como lo que hace posible hablar de ello. La auténtica trasgresión no es el incesto sino el esparcimiento necrófilo (con restos). La verdadera radicalidad no es una revuelta perversa que desafía la identidad impuesta por el corte edípico (capitán de valones, compelido a demostrar que hace honor a su nombre

¹ Freud, S.: 1927b, "Fetichismo", *cit.*, 151.

² Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, *cit.*, 140, 146, 150.

³ *Ibíd.*, 150-151.

familiar), sino la revuelta que, además, reclama otro corte, trabaja por una nueva castración simbólica, un nuevo enfrentamiento con el abismo de la identificación, demanda más y mejor identidad sociosimbólica, normativa, cortada, posible, que ocasione posibilidad. Y, con todo, el caso psiconeurótico implica un facto ulterior: al contrario que el paranoico, solo a partir de la imagen fantasmática, las primas, podrá percibir lo inimaginable, el cadáver, lo abyecto, la imposibilidad de relación, la castración. Así que el agujero de la castración –de la diferencia sexual– solo es objetivable en su encarnación en una imagen.

De entre los muertos

Hablando de fenómenos espectrales, en las primeras páginas de un famoso texto de 1906, Freud escribe que: «Lo que llamamos contingencia en el mundo ahí fuera se resuelve en leyes; y también descansa en leyes –oscuramente vislumbradas por ahora– lo que en lo anímico llamamos “libre albedrío”»⁴. No hay mejor definición para la imagen-en-superficie que esta, siempre y cuando se expliquen sus direcciones, a saber, que si bien toda contingencia o acto aparentemente automático e irreflexivo descansa en leyes, esas leyes *deberán ser resueltas*, vendrán solo *a posteriori*. Esto se debe entender no como un proceso que expropia a los fenómenos de la psique conforme a un determinado discurso, desarraigándolos de su supuesto contexto genuino y haciendo que pierdan lo que fueron, irrecuperable en su captura alienada por una intervención externa que identifica. Antes bien, y como demuestra este estudio sobre el relato de Wilhelm Jensen *Gradiva*, el proceso de identificación tiene lugar solo una vez que la imagen de identidad está ahí. Es decir, la imagen que irrumpe como absoluta novedad no es el resultado de procesar la superficie visual del mundo, sino que solo porque desencadena un discurso que retroactivamente la sostiene es cómo se la va a poder interpretar y, sin

⁴ Freud, S.: 1906b, *Der Wahn und die Träumen in W. Jensens 'Gradiva'*, trad. cast. *El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen*, en *Obras...*, vol. IX, 9.

embargo, no puede decirse que esa imagen exista de antemano, dado que *es* gracias al discurso. La tautología se resuelve si se considera, como he propuesto más veces, a la imagen como a un síntoma que gesticula el agujero del trauma carente de sentido inmediato, presuntamente “cortada” respecto a su sincera y libre manifestación. Esa presunción, esa inquietud, hace a la imagen. ¿Hay imagen antes de imaginalizarla? ¿Hay un proceso que hace a la imagen y que, en apariencia, es anterior a su resultado?

El protagonista del relato de Jensen, el doctor en historia antigua Norbert Hanold, descubre en un relieve pompeyano a una «doncella» que camina (Gradiva: ‘la que avanza’) en un «cierto “ahora”», como si el artista «hubiera fijado su visión del natural por la calle»; más tarde soñará con ella siendo sepultada por la erupción del Vesubio. Viaja a Pompeya convencido de la veracidad de la pesadilla, pero a mediodía sufre una visión en la que esa doncella cobra vida, la siente perteneciente a la Antigüedad y, a la vez, como «su contemporánea»⁵. Freud aclara esto: no es tanto que ella se aparezca en el presente cuanto que Hanold y Gradiva «comparten lugar y tiempo»⁶. Los futuristas dirían que tiene lugar aquí una simultaneidad.

El acontecimiento desconcertante de la aparición parece revelar su sentido solo tras un juego plástico con los significantes, como hace la *Traumdeutung*, pues Hanold ha alucinado el perfil griego en una mujer real, curiosamente de nombre Zoe (‘vida’) Bertgang (‘paso brillante’, en alemán), a la que, luego descubre, conocía desde la infancia. El análisis aduce que el *shock* producido por el reencuentro con la mujer real habría conllevado el retiro del interés psíquico de Hanold hacia ella, y su desplazamiento «a las mujeres de piedra o de bronce»⁷. Hay un impacto, un destello, que ciega a pesar de que los ojos permanecen abiertos: solo desde ahí, desde el sentido anonadado, se puede empezar a identificar. Reemplacemos ahora el «pasado histórico

⁵ *Ibíd.*, 10-12.

⁶ *Ibíd.*, 49.

⁷ *Ibíd.*, 74.

por el pasado personal, vale decir, la niñez», y el delirio bien podría ser «un eco de esos recuerdos infantiles olvidados»⁸.

Representaciones como la imagen de Zoe «únicamente son reprimidas por anudarse a unos desprendimientos de sentimiento que no deben producirse»⁹, por lo que puede ser pensada una fuerza afectiva disgregada en partículas a las que se enganchan representaciones, así como se fragmenta un cometa atravesando la atmósfera. Pero es la estela lo que causa que podamos hablar del cometa, del impulso motriz que genera la oportunidad de la aparición de su imagen en el cielo, pero que no es sino el efecto de su represión: el rastro causa al objeto que lo genera. Así, la represión de «un fragmento de la vida pulsional», y de las correspondientes representaciones que la subrogan, hace surgir la imagen fantasmal. Pero la alucinación permite a Hanold ya no solo negar que Zoe, «la muchacha del hermoso andar», «vive realmente» ante sus ojos, sino que el encuentro (sexual) siempre ha sido posible, pues ambos residen en la misma ciudad¹⁰. Por eso Freud yerra al definirlo como un histérico: Hanold es claramente un delirante. Resistirse a Zoe en su día a día y huir así «frente al erotismo» es el principio de la paranoia, la sustracción de interés libidinal respecto de la mujer real como objeto sexual, y su recogimiento en el yo o, en este caso, en fantasías vivificadas.

Las fantasías que devienen carne en el delirio son «sustitutos [...] de unos recuerdos reprimidos a los que cierta resistencia no permite llegar a la consciencia», si bien lo consiguen, como hemos visto más veces, disfrazadamente¹¹. En la transformación es cuando los “recuerdos” pasan a ser “fantasías”, pudiendo hacer caer al individuo en el error de tomar a las segundas por los primeros. Como he estudiado más atrás¹², a la hora de enfrentarse a ellos es indiferente que sean o no fieles a lo realmente ocurrido,

⁸ *Ibíd.*, 26.

⁹ *Ibíd.*, 41.

¹⁰ *Ibíd.*, 50.

¹¹ *Ibíd.*, 49.

¹² Cfr. Freud, 1899b, “Sobre los recuerdos encubridores”, *cit.*

siempre y cuando ejerzan efectos de verdad para el sujeto que, como tales, influyan sobre lo corporal¹³. «Todos prestamos convencimiento», escribe el doctor, «a contenidos del pensar en que va unido lo verdadero con lo falso y dejamos que él se extienda desde lo primero a lo segundo», como si a ese sustituto (de la representación “afectiva” original) se lo protegiera de cualquier crítica en su examen con la realidad; entonces «en todo delirio se esconde un granito de verdad»¹⁴.

Pero ¿a qué llamar verdad en una imagen (delirante)? Si bien en 1926 Freud modificaría el orden de los factores en su tesis sobre la angustia (*Angst*), aquí encontramos ya su lógica prefigurada. Si el afecto sexual reprimido produce angustia neurótica, esta angustia, a pesar de aparecer como la consecuencia de un corte, no obstante se pone como la condición de la representación final. Se lee que lo reprimido presiona la mera plasticidad del sueño o la fantasía, «instilándole elementos de representación que parezcan adecuados al afecto de angustia para la concepción consciente del sueño, la que incurre en un malentendido sobre él»¹⁵, por ejemplo, deteniéndose en la creencia de que el contenido manifiesto del sueño es el causante de esa sensación, a pesar de que sus elementos parezcan inocuos. Ese desajuste entre la emanación del afecto pulsional ligado a una determinada representación, y su revelación corrupta en la consciencia, en otra imagen debido a la represión, sería la marca de la *Angst*. La alucinación es la figuración de un «tejido de pensamientos»¹⁶ (el interés sexual hacia Zoe) en su imposibilidad angustiosa por objetivarse, por hacerse carne. Y no obstante hay imagen, con lo que eso imposible es la cifra de posibilidad de la imagen efectivamente manifestada (el fantasma pompeyano). Si la angustia por la represión del

¹³ Freud, 1906b, *El delirio y los sueños...*, cit., 56, 60.

¹⁴ *Ibíd.*, 67.

¹⁵ *Ibíd.*, 51.

¹⁶ *Ibíd.*, 50.

deseo es el gesto que modula el contenido que luego accede a la consciencia¹⁷, entonces la angustia parece ser el timbre del propio tañer pulsional, punto cero de las representaciones que, además, continúan cargadas de la efectividad que podrían haber tenido sus libres emanaciones. Tal vez la angustia sea el indicador de la verdad de la imagen en tanto que fenómeno psíquico que se expone a sí mismo.

Fantasma y ocasión

El doctor defiende que el delirio de Hanold puede ser escindido en un doble determinismo: por un lado, el del archivo de referencias que su actividad como arqueólogo le proporciona, nutriendo la emergencia de la imagen delirante como a un artista que hiciera *collage*; por otro, el de la pujanza de los deseos infantiles reprimidos, que solo ganan sustancialidad en su conexión con lo anterior¹⁸. Lo oportuno del bajorrelieve pompeyano como material para ocultar la aparición de Zoe se ve facilitado por el interés puesto en un fragmento de impresión erótica: los pies, el modo de andar de ambas mujeres, rememorando, en el paso de Gradiva, el de su compañera en la infancia y viceversa¹⁹. El deseo aportaría la fuerza para la formación del delirio, y los restos diurnos (el relieve, el nombre de Zoe Bert-Gang, etc.) serían su material²⁰.

Como se ve, lo inmediato desencadena sus propias leyes:

El perfil de su rostro [de la visión] se le antojaba de tipo helénico; de esta manera, toda su ciencia sobre la Antigüedad entra paulatinamente al servicio de las fantasías que va tejiendo en torno de la figura que sirvió de original al bajorrelieve²¹.

Deformación profesional o fantaseo erudito, lo cierto es que los conocimientos que contextualizan la visión inmediata van añadiéndose y supeditándose a ella «paulatinamente». No es que poco a poco, definiendo, se vayan añadiendo ingredientes

¹⁷ *Ibíd.*, 51.

¹⁸ *Ibíd.*, 43-44.

¹⁹ *Ibíd.*, 39.

²⁰ *Ibíd.*, 77.

²¹ *Ibíd.*, 11.

para el conocimiento de lo desconocido inconsciente, sino que esto último se va configurando por aditamento sobre el vacío de la propia aparición angustiante: no es angustiante porque haga retornar lo que no debería haber emergido, sino que es angustiante porque *aparece*, y en esa novedad chocante, en ese agujero de ceguera, deberá verse una imagen, conforme a modos propios de relación y asociación, que cumplirá deseo. De hecho, Freud añade algo que ya conocemos: «lo reprimido, en su retorno, sale a la luz desde lo represor mismo»; lo que se escogió como «instrumento de la represión», el estudio arqueológico, tomado como medida virtuosa para sepultar los deseos sexuales infantiles hacia Zoe y, con ellos, el recuerdo todo de esta mujer, «pasa a ser el portador de lo que retorna; dentro de lo represor y a sus espaldas se impone, al fin, triunfante, lo reprimido»²². La interposición de la imagen del objeto “de piedra” redivivo permite que «el erotismo adormecido»²³ (el interés sexual por esa mujer) aflore, precisamente, ocultándolo. La resistencia contra la aparición de la imagen real de Zoe Bertgang hace que esta solo pueda revelarse en calidad de delirio, como composición nueva a partir de citas y *collage* varios.

Pero lo interesante es que Zoe, una persona adulta en el momento en el que Hanold la encuentra en Pompeya, no podría haber sido reconocida, tantos años después, como la compañera de juegos de la infancia, a menos que se le superpusiera la imagen de Gradiva así como todo el juego de *rebus* entre los nombres propios y su alusión a la forma de andar, resignificando, ahora, posibles encuentros visuales, incluso con otras mujeres, en la ciudad en la que ambos viven. La imagen de deseo infantil, la niña Zoe, pero también la Zoe actual, cuya percepción habría sido reprimida en sus eventuales encuentros en la ciudad en el día a día, estrictamente no existe en la contingencia actual, con lo que Hanold experimenta, a mediodía, una irrupción nueva (insolentemente

²² Ibíd., 30. «El despertar del erotismo reprimido sobreviene justamente desde el círculo del recurso que sirve para la represión» (Ibíd., 42).

²³ Ibíd., 41.

fulgurante, añadido, a causa del duro y vertical sol meridiano) sobre la que edificar un trasfondo que la justifique como objeto de deseo. Solo haciendo el recorrido a través de la represión de la imagen de la mujer física y su recomposición como fantasma, puede organizarse el enfrentamiento efectivo con ella como objeto sexual. O bien: la mujer real solo puede ser una imagen sexualmente posible en la medida en que se sumerja a la imagen de Gradiva en la cuba de tinte de un supuesto recuerdo infantil.

El poder determinante del interés sexual es localizable, entonces, en el paso, el desfase entre la situación real “objetiva”, y la imagen sustituta, fantaseada. Esa pretendida fuerza pulsional que da forma al delirio sería la motivación desligada de la representación primera (Zoe), su para qué, su tendencia, y su inversión en otra representación fantaseada (Gradiva). La alucinación es un intento de cura que nace del corte que supone el encuentro con la mujer real, y pone las posibilidades fallidas de haber gozado de un encuentro similar en un pasado ilocalizable: el deseo se aliena en una imagen de fantasía que, sin embargo, permite afrontar el panorama de lo que se podría haber hecho y no se hizo. Luego la alienación es una ficción necesaria para mantener la posibilidad de codificar racionalmente el advenimiento de esa imagen de deseo, de otro modo inexplicable. El pasado abre a la imagen pero hace las veces de la memoria de lo que falta en la realidad para cumplir el deseo, o lo que la imagen permite concebir como la falta que ella misma estaría rellenando, cuando en verdad es una consecuencia de su mismo aparecer. Con otras palabras: el agujero real solo existe en tanto que memoria de la imagen que ya ha irrumpido, la memoria de la posibilidad de su propia aparición, que suscita la pregunta de por qué esa imagen representa a la mujer Zoe, o por qué en la alucinación se experimenta un desfase o un desconocimiento, qué se ha perdido para tener eso ante los ojos. Ahí empieza el análisis.

La “cura” llega cuando Hanold (re)conoce a la mujer real, cuando (re)conoce el pasado asiendo el deseo inconsciente de restaurarlo²⁴; más concretamente, la cura inicia cuando él mismo «brinda, en ocurrencias de afloramiento repentino, las soluciones de los últimos y sustantivos enigmas de su raro estado»²⁵. Se confirma que el fogonazo inicial de la aparición de Gradiva no es otra cosa que la combinación de ciertos recortes, a una cierta “hora del día”, la hora de Pan, de las ninfas, la hora del demonio de la acedia, para construir a Zoe. Esa coyuntura, efímera e irrepetible, por elaborar en la cura, es una cuestión meramente formal si prescindimos del objeto específico de los sentidos, es una vibración, un pequeño salto, como el cambio de bobina en los antiguos cines y que, sin embargo, implica un único instante, una inédita e irrepetible combinación de elementos, un cambio radical, y construye identidad (una verdad, cargada de historia, de memoria, una imagen de deseo).

No es que lo reprimido conmocione lo mero visto, sino que la conmoción de la forma es la forma de lo reprimido, entendido como lo que ha posibilitado la posibilidad efectivamente dada, lo que ha confeccionado lo que hasta entonces no era. La terapia, movida por la sospecha, buscará «poner en libertad un amor reprimido que habría hallado en el síntoma una lamentable escapatoria de compromiso», intentando recrearla en la figura del terapeuta²⁶. Este factor, que veremos cuando Freud desarrolle sus trabajos sobre la transferencia de 1915, es crucial para comprobar que a la fuerza pulsional le son indiferentes tanto las representaciones de las que se retira como aquellas a las que se vuelve a incorporar, ya que es en el trasvase de unas a otras en donde se la podría localizar: solo en su trascendencia es como esa fuerza puede ser pensada como inmanente al sujeto.

²⁴ «La perturbación desaparece cuando es reconducida a su origen» (Ibíd., 74).

²⁵ Ibíd., 32.

²⁶ Ibíd., 74.

Solo a partir de la instancia que le sirve como censura (la figura de piedra vista desde el interés de arqueólogo) puede la libido inobjetivada, para-castración, asexual, ser pensable, si bien en las vestiduras del deseo concreto, objetivado por Zoe. No es que el sexo siempre aceche tras las actividades no sexuales, sino que son estas las que permiten hablar de lo abrupta y llanamente reproductivo:

Es con todo derecho una mujer antigua, la figura de piedra de una mujer, la que arranca a nuestro arqueólogo de su extrañamiento respecto del amor y lo amoroso y lo amonesta a pagar a la vida la deuda que con ella tenemos desde nuestro nacimiento²⁷.

Solo como combinación de otra cosa es como puede concebirse un deseo sexual hacia un ser vivo, por ejemplo gracias a la analogía entre la suerte corrida por los habitantes de Pompeya, literalmente “reprimidos” por el volcán y rescatados por la arqueología en instantáneas “de actualidad” cristalizadas, y el deseo sexual sepultado y reprimido que irrumpe como imagen alucinada²⁸. La combinación de ambas mociones, de ambos determinismos, el consciente y el inconsciente, del que se impregnan los síntomas²⁹, nos da la imagen genuina de la posibilidad efectiva del acto sexual. Como en la técnica del chiste, el debate entre la imagen virtual alucinada y su ruina, su frustración (las palabras que escucha Hanold se pliegan a su fantaseo para poder ser aceptado por su consciencia, pero al mismo tiempo la desafían, se elevan «por encima del delirio»³⁰), advierten sobre el desfase entre los mundos y, gracias a ello, sobre su efectividad, de tal modo que la imagen final es la posibilidad dada por la imposibilidad de la convivencia de ambos determinismos. La imposibilidad de una imagen del deseo definitiva, libre de ataduras, de condicionantes, imagen saciante, se postula como la sospecha de más verdad que pesa sobre la posibilidad ya consumada de la imagen-monstruo del delirio, que se

²⁷ *Ibíd.*, 42.

²⁸ ¿Le ha sido útil a Hanold para curarse percibir que le ocurre a él algo análogo a lo que sufrió Pompeya? Sería esta una «percepción endopsíquica» (*Ibíd.*, 43).

²⁹ *Ibíd.*, 71.

³⁰ *Ibíd.*, 70.

muestra obscena ante los ojos. Toda imagen es monstruosa, es híbrida porque ha superado con éxito la polarización de sus determinaciones: pretender desmontarla y abrirla es abismarse al vacío de sentido esquizofrénico.

Imagen-monstruo

En otro famoso texto, en 1910, Freud vuelve a defender que los recuerdos infantiles

No son fijados por una vivencia y repetidos desde ella, como los recuerdos conscientes de la madurez, sino que son recolectados, y así alterados, falseados, puestos al servicio de tendencias más tardías, en una época posterior, cuando la infancia ya pasó, de suerte que no es posible diferenciarlos con rigor de unas fantasías³¹.

Se refiere a un recuerdo de infancia relatado por Leonardo da Vinci en sus memorias, según el cual, siendo él bebé, por la ventana de su cuarto habría entrado un ave que, posada en el borde de la cuna, le habría tocado repetidas veces la boca con su cola³². No es un recuerdo, se avisa, es «una fantasía que él formó más tarde y trasladó a su infancia»³³, elaborada del mismo modo que los relatos de «la historia de la época primordial de un pueblo», a la que recomponen «tardía y tendenciosamente», y que, con todo, «suelen apoyarse en pequeñas realidades efectivas de esa prehistoria en lo demás olvidada»³⁴. En terapia, deshaciendo esas “recomposiciones tendenciosas”, destapando ese «material fabuloso», restos mnémicos «mal comprendidos» por el sujeto, se descubrirá la «verdad histórica» acerca del desarrollo anímico³⁵.

¿Pero cuál es esa verdad que debe ser revelada? El camino hacia ella comienza con una falsedad. El análisis que sobre el papel emprende el doctor Freud se basa en una traducción errónea del italiano *nibbio*, que quiere decir ‘milano’ (*Hühnergeier* en alemán), pero que él transforma en ‘buitre’ (*Geier*), animal en el que localiza la figura

³¹ Freud, S.: 1910b, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, trad. cast. *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en *Obras...*, vol. XI, 78.

³² En el Códice Atlántico original Leonardo dice que el pájaro le introduce la cola en la boca (Roudinesco, 2014, cit., 180).

³³ Freud, 1910b, 77.

³⁴ *Ibíd.*, 78.

³⁵ *Ibíd.*, 79.

de una madre andrógina siguiendo el relato mitológico: una especie de aves, serían los buitres, en la que los machos faltarían y las hembras se autofecundarían. De ahí que la cola del pájaro represente el pene en esa madre-buitre absoluta, que el análisis sabe enlazar con la añoranza de la figura paterna por parte del niño y su sustitución por la de una madre solitaria³⁶. Hay un hecho biográfico, entramado de ficciones, que atestigua que Leonardo se cría en la casa paterna con su madrastra y su abuela, ambas pródigas en cariño hacia él, un cariño solo superado por el de la madre auténtica que, abandonada por el padre, de una clase superior, y antes de ser separada de su bebé cuando éste tenía 3-5 años, interpreta Freud, se vio impulsada a volcar todo su afecto en el hijo, también para resarcirle a él por el hecho de no crecer junto a una figura paterna.

Y hay un hecho fantaseado, saturado de efectos de verdad, que es una composición de deseo homosexual por parte de Leonardo, según el cual la madre le amamanta pero con su pene. Freud asegura que esta fantasía es común en el tiempo preedípico de todo varón, que cree, en efecto, que la madre tiene, como él, un pene. El descubrimiento de que no es así sería para el infante una «representación ominosa [*unheimlich*], insoportable», al temer que su propio órgano pueda correr la misma suerte: es el «horror ante la falta»³⁷. El supuesto es que esas “caricias maternas”, sin el límite impuesto por el corte edípico, habrían provocado en Leonardo una «maduración demasiado temprana de su erotismo», arrebatándole «una parte de su virilidad» y sometiéndola a una inhibición que le prohibiría desear a otras mujeres³⁸.

A partir de la hipótesis del complejo de Edipo, que no es sino el factor trascendental que permite empezar a hablar no solo del individuo culturalmente sexuado sino del origen de las neurosis, se desarrolla la concepción de una especial temporalidad. Lo que el infante despliega es, por un lado, el horror ante la castración propia, que proyecta

³⁶ *Ibíd.*, 80-83.

³⁷ *Ibíd.*, 89-90.

³⁸ *Ibíd.*, 109.

hacia el futuro como ese miedo que encauzará su hacer en el mundo, una suerte de trauma constantemente reactivado, un trauma constitutivo que funciona como el antagonismo necesario para la positivación de la vida en cultura. Por otro, lo lanza hacia el pasado: la ocasión no dada de no haber sufrido el corte, de haber podido prolongar esas “caricias” indefinidamente, es decir, de no haber perdido a la madre, no haber salido de la condición infantil, no haber sido inaugurado como sujeto en la cultura o, en el caso de Leonardo, la ocasión no ya de restaurar lo faltante, tal y como la fantasía primordial dibujaba a la madre fálica, sino de llegar tan solo a volver a ver algo que, no obstante, nunca estuvo allí³⁹.

Así, ese volver a ver, esa repetición ficticia, se convierte en una creación nueva conforme a un resto de imposibilidad que parece en principio necesario para orientar la caída hacia el sentido de imágenes sintomáticas, oníricas y fantaseadas; un resto que está en la imagen y causa *a posteriori* su necesidad en tanto que no es el sustituto de algo que nunca existió, sino el pliegue que ha hecho irrumpir la imagen de esa falta, que deja así de ser tal. Imposibilidad como lo que no es posible que sea de otra manera; lo que es posible por imposibilidad de otras imágenes. Porque la posibilidad dada, en este caso la imagen del ave sobre la cuna, que parece un *collage* de Max Ernst, o una alegoría alquímica, solo se entiende como signo de la posibilidad perdida de ver el pene en la madre si se la asume como la única posible irrupción en esa inmediatez. Sin embargo, el perverso Leonardo mantiene la posibilidad no dada junto a la posibilidad que sería su sustituta. Solo puede seguir negando la castración, a pesar de reconocerla, mediante un subterfugio que le permite ignorar lo que sabe: la madre con cola (de buitre). Es irónico que Leonardo sea el maestro de las *veladuras*, esponjando los paisajes con una fina opacidad visual que cubre perversamente lo que queda más allá.

³⁹ *Ibíd.*, 90.

Parece que habla Warburg cuando Freud explora una lectura antropológica y dice que esa atracción erótica en los humanos, casi veneración, ese deseo de ver los genitales de la madre (que, empleado con fines no sexuales, esto es, *sublimado*, habría generado «las figuras de los dioses»), acabó siendo censurado por las religiones oficiales, obligando a esconder este natural nexo entre el culto y lo sexual y reduciéndolo a prácticas secretas, ritos de iniciación, etc.⁴⁰ De nuevo aparece una actividad represora histórica que determina, primero, que se fijen ciertas intensidades y expresiones en recuerdos de ritos e iconografías precisas y, después, su reaparición (*Nachleben*) deformada, sintomática, póstuma, en «usos lingüísticos, costumbres y supersticiones actuales» en los que pervive «la adoración de los genitales arcaica»⁴¹.

En un textito de 1915 en el que trabaja sobre un caso de paranoia, Freud dice que las manifestaciones patológicas actuales de una paciente «no están determinadas por el vínculo presente con la madre actual, sino por los vínculos infantiles con la imagen materna del tiempo primordial»⁴², vínculos de tal fortaleza que obligan al sujeto a alejarse del sexo opuesto como objeto sexual. Disposiciones sexuales como la homosexualidad intentarían reproducir esa imagen primigenia/infantil de la madre preedípica con la que habrían desarrollado una ligazón erótica de gran intensidad, a la vez que efectuarían un «relegamiento» de la figura del padre⁴³. Parece ser el caso de Leonardo. El amor por su madre, primer objeto sexual de todo niño, modelo primordial para futuros objetos sexuales, debido a las exigencias de la realidad social y cultural no puede proseguir en la madurez y debe «caer bajo la represión»⁴⁴. Si en otras circunstancias habría sido el padre el siguiente modelo con quien se identifica el niño

⁴⁰ *Ibíd.*, 91.

⁴¹ *Íd.*

⁴² Freud, S.: 1915e, “Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia”, trad. cast. “Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica”, en *Obras...*, vol. XIV, 267.

⁴³ Freud, 1910b, *Un recuerdo infantil...*, *cit.*, 92.

⁴⁴ *Ibíd.*, 93.

varón para cumplir con la ficción edípica, esa que dice que a la madre deseada, pero prohibida en la infancia, se la podrá recuperar en edad adulta en esos sus “subrogados” que son otras mujeres, en cambio el homosexual se identifica con la madre como su ideal y, a la vez, como objeto de deseo no censurado.

Se habla aquí de autoerotismo cuando se describe cómo la imagen del propio cuerpo –masculino– permite consumir por fin el erotismo con la madre, con quien psíquicamente el sujeto se identifica, haciendo sexo consigo mismo. Corrijo: con una imagen de sí mismo que encarna una imagen idealizada de la madre, excluyendo a otras mujeres⁴⁵. Con lo que el sexo más genuino, más llano, no mediado, que evitaría incluso el supuesto ingreso en la cultura como ser sexuado, solo puede concebirse de este lado del corte edípico consumado, como una regresión a los primeros objetos investidos libidinalmente; solo puede ser concebido a partir de la represión, en la distancia sublime de su imaginalización. Para el homosexual, otros varones serán los subrogados *de sí mismo*, es decir, de su madre como encarnación virtual en su propio cuerpo. La imagen, aquí, debe ser entendida como una construcción de verdad para el sujeto aunque no haya coito real, aunque se consuma en un acto de onanismo ante el espejo: es la imagen de la madre retornada en el cuerpo del hijo, carne que tapa la falta que se sabe que está ahí, imagen de la imagen de la ausencia. Tiene un cierto aire cristológico: así Freud empieza a hablar de *narcisismo*⁴⁶.

Freud se pregunta: ¿no habrá en la obra de Leonardo nada que atestigüe lo que su recuerdo ha conservado de esas impresiones tan intensas de la infancia? Es decir, ¿no habrá imágenes que den testimonio de esas imágenes primordiales, imágenes de lo que no tiene imagen? Pero, cauto, añade que si se tienen en cuenta «las profundas transmutaciones por las que atraviesa una impresión vital del artista antes que se le

⁴⁵ *Ibíd.*, 94.

⁴⁶ *Ibíd.*, 93.

permita contribuir a la obra de arte», habrá que rebajar la certeza respecto a la influencia directa del pasado⁴⁷. Quedémonos con lo estrictamente superficial, entonces. Las figuras que Leonardo pinta no reproducirían sino que construirían esa imagen mítica, imposiblemente dual, de una madre fálica –siempre jóvenes los personajes femeninos, con rasgos femeninos los varones–, objeto amoroso y figura ideal: la madre que instaaura el sujeto en la cultura a la vez que lo arrastra de nuevo consigo a una dicha infinita en la que el sujeto *aún no era*, o era un todo con ella.

Freud está apuntando sobre todo a un pedacito de lienzo: las sonrisas que Leonardo dibuja en algunos de sus personajes, como la llamada *Gioconda*, o el *San Juan Bautista*. Un tipo de sonrisa que «demandaba interpretación»⁴⁸, que puede que poseyera su madre y que, de algún modo, la hubiese él vuelto a encontrar en el rostro de la *Gioconda* mientras la retrataba⁴⁹. Puede que un determinado enfoque, un particular escorzo del rostro, con la luz de cierta hora del día incidiendo sobre él, no es que activara unos posos de memoria, sino que compusiera con ciertos significantes un dibujo de verosimilitud, acorde con el estilo del sujeto, haciendo posible un rostro que activa el deseo de la madre, hallando así la oportunidad de «endiosamiento de la maternidad»⁵⁰, “devolviéndole la sonrisa”. La imagen de la madre nace en el momento fugaz en el que una casual combinación de elementos satisface en el sujeto un placer sin objeto, sin que esta imagen tenga *a priori* nada que ver con su pasado aparente o carezca de parecido alguno. Un estilo conduce la mera materialidad de lo actual hacia una textura en la que hacer posible una imagen nueva, que determina hacia atrás la orientación dada por ese estilo. Freud advierte componentes fetichistas en la fijación en la enigmática sonrisa, fragmento que sustituye al objeto sexual completo mediante otro,

⁴⁷ *Ibíd.*, 100.

⁴⁸ *Ibíd.*, 101.

⁴⁹ *Ibíd.*, 109.

⁵⁰ *Ibíd.*, 104.

indudablemente relacionado con él pero del todo inapropiado para el fin sexual. Puede ser o bien un recuerdo encubridor, una construcción compuesta mediante residuos y precipitados que sustituirían una de las fases de la evolución libidinal censuradas por la represión, o bien una «conexión simbólica de pensamientos» que ha permitido el desplazamiento del objeto sexual al fragmento⁵¹.

Mismas enigmáticas sonrisas aparecen en el cuadro *La Virgen, Santa Ana y el Niño*, cuya interpretación descubre que le ha pintado dos madres al niño. Las dos mujeres, madre e hija en el mito, son pintadas aparentando tener prácticamente la misma edad, los mismos rasgos y, tal vez la peculiaridad más llamativa, sus cuerpos se superponen sin profundidad, casi fusionados entre sí, efecto al que contribuye el manto azul de la Virgen, masa amorfa de pliegues en la que se podría alucinar la silueta del demasiado famoso buitre⁵² [fig. 25], que con su cola roza la boca del niño Jesús. Freud dice que las dos madres de Leonardo, la verdadera y la joven madrastra (pero también su querida abuela), se amalgamarían en una sola entidad afectiva, figurada por un defecto de composición en la pintura⁵³. Un auténtico monstruo, cuya esencia está determinada por la exhibición formal de sus componentes.

Imagen y pulsión

En los célebres *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905) se propone una ya clásica definición del término “pulsión” como ese concepto límite entre lo psíquico y lo físico, el representante (*Repräsentanz*) psíquico de una excitación somática, localizada como su fuente, y cuyo destino consiste en hacer cesar la pujanza descargándola en un objeto que le es indiferente con tal de que satisfaga la descarga: de nuevo, placer para

⁵¹ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 140.

⁵² Sugerencia que Freud recoge de Oskar Pfister, en Freud, 1910b, *Un recuerdo infantil...*, cit., 107.

⁵³ *Ibíd.*, 108.

placar un displacer⁵⁴. En un hermoso símil Freud compara la pulsión y su ejercicio sobre las enfermedades neuróticas a una corriente cuyo lecho principal se viera truncado y se desbordara inundando los caminos y los cauces colindantes en un intento por recuperar el camino perdido; o lo que es lo mismo, la energía pulsional sexual crece en arborescencias si su desahogo inicial se ve insatisfecho. Saber ver la caligrafía de esos cauces equivaldrá a analizar, en los síntomas y las formaciones sustitutivas, las exigencias de las pulsiones y la lucha del yo consciente contra ellas⁵⁵.

Para ello, el doctor se ve obligado a establecer dos tipos de represión: la primera es una “contrainvestidura” que el sistema *Prcc.-Cc.* opone a las tentativas de acceso del empuje desde el *Icc.*, encerrando en este sistema, como los olímpicos a los titanes, las representaciones correspondientes. La represión segunda, en cambio, se ejerce sobre aquello que de lo reprimido se habría conseguido traspasar a ciertos elementos preconscientes, que es devuelto al *Icc.* tras descargar a esos elementos. Si antes de que actúe la represión secundaria hay una «magnitud de carga psíquica» inconsciente que coloniza elementos del *Prcc.* y les impone unas transformaciones, éstos se volverán una genuina «formación psicopatológica»⁵⁶.

Respecto a la primera represión, se dice que hay «poderes anímicos» originarios que se oponen a la pulsión sexual a modo de un dique y que, se defiende aquí, a lo largo de la historia del individuo se repiten y se reiteran en limitaciones culturales posteriores que siguen las huellas de lo orgánicamente preformado⁵⁷; una represión, esto es, constitutiva de los itinerarios del desarrollo del sujeto, que marca las guías, las pautas estructurales, para represiones coyunturales posteriores. Una asociación inconsciente de represiones que supondrían, tal vez, solo un modo de hacer. Esos cauces desviarán,

⁵⁴ Freud, S.: 1905b, *Tres ensayos de teoría sexual*, cit., 153.

⁵⁵ *Ibíd.*, 149 (nota agregada en 1920).

⁵⁶ Freud, 1899-1900, *La interpretación...*, cit., 583-584.

⁵⁷ Freud, 1905b, 161.

pervertirán, teoriza Freud, el desarrollo “normal” de la sexualidad humana, condenada por ese peso primordial; el desarrollo sexual recibirá una nueva represión por la educación y la cultura en cuanto entren en conflicto con la convivencia en sociedad.

Si la pulsión es sexual se la llama *libido*, producida por todos los órganos del cuerpo y solo perceptible cuando carga (“ocupa”: *besetzt*) los objetos-destino de la excitación sexual⁵⁸. La libido obtiene satisfacción ya en la primera infancia, se dice en 1905, mediante su apoyo anaclítico a la sensación recibida al succionar el pecho materno, una acción de obtención de alimento a la que se engancha la primera experiencia de satisfacción de carácter sexual, el placer oral, quedando fijadas las pulsiones de autoconservación (pulsiones del yo) a las sexuales (libido). Pero lo que interesa aquí no son los detalles económicos, como los llamaría Freud, de cuantía pulsional invertida en una u otra meta, sino el carácter procesual. El simple hecho del mecánico succionar, gesto repetido rítmicamente, contiene ya la especificidad de la sensación de placer, que se satisfará de manera independiente respecto a la cualidad de la parte del cuerpo correspondiente⁵⁹. El estímulo de la repetición, de la pausa reiterada, del corte renovado, del empezar siempre de nuevo, que se independizará de la búsqueda de alimento y se recreará en el cuerpo propio, la novedad automatizada, es lo que construye el placer, un placer que por sí mismo provoca su repetición, que es el placer mismo⁶⁰. Lo que Freud está proponiendo es el concepto de una suerte de fuerza psíquica que es incognoscible, inobjetivable, inaprensible salvo en su adaptación al objeto externo. Una fuerza que, en el objeto, es (solo) su manipulación según unas determinadas cadencias, incluso si ese objeto es el propio cuerpo.

⁵⁸ «[...F]uerza susceptible de variaciones cuantitativas, que podrían medir procesos y transposiciones en el ámbito de la excitación sexual» (Ibíd., p. 198).

⁵⁹ Ibíd., 164-165.

⁶⁰ Freud distingue un placer preliminar que atiende la satisfacción, hasta que la elevación de su intensidad lo tornará en displacer, y uno final de descarga (Ibíd., 167).

Pues bien, el fin sexual tiene que ver con la prosecución de ese movimiento ritmado que, de faltar, produciría un estado displacentero, por lo tanto, adelante aquí, la repetición de un gesto promueve la construcción del objeto satisfactorio, lo cual enmendaría en parte el argumento de que la compulsión de repetición sería la demostración de la imposibilidad de la genuina exteriorización del representante de la satisfacción inconsciente⁶¹. El fin del placer de la pulsión no parece tanto el hecho de saciarse con la resistencia táctil de un cuerpo exterior, cuanto retroalimentarse en una constante auto-persecución, pero la paradoja es que solo en el objeto manoseado, succionado, gastado, se podrá hablar de autárquica y ciega emergencia pulsional. ¿Es el gesto repetitivo la esencia única, y entonces por siempre impura, de la representación final del deseo del sujeto? Más bien se trata de que el objeto puede ser tan válido, en sí mismo, como otro cualquiera, y lo que cuenta es la posibilidad abierta por ese objeto en su especificidad y concreción para nacer él mismo como imagen del deseo. Como si dijéramos que el objeto es la máxima expresión de la meta de ese proceso imparale y a la vez se encuentra a la mayor distancia posible, pues todo lo que se hace es dar vueltas a su alrededor y, con todo, es ese dar vueltas el que construye al objeto-placer y, con él, la causa del desear. Solo aceptando esto obtendremos el soporte táctico para poder defender que el inconsciente de las imágenes es solamente el movimiento en torno y a partir de ellas, o lo que es lo mismo, que los senderos de circunvalación alrededor y a través de las cosas vistas producirán por el camino su imagen (e innumerables imágenes más), esto es, una identidad psíquica nueva que nada tendrá que ver con ellas.

De la fuente de la pulsión, en 1905, se dice que «es un proceso excitador en el interior de un órgano», mientras que «su meta inmediata consiste en cancelar ese estímulo de órgano»⁶². Perversa es la práctica sexual que, en teoría, renuncia a la meta

⁶¹ Cfr.: Freud, 1895e, *Proyecto de psicología*, cit.

⁶² Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 153.

impuesta por la diferencia sexual y persigue la ganancia de placer «como meta autónoma»; por eso la sexualidad infantil, careciendo aún de la «orientación hacia la reproducción», solo «podrá ser perversa»⁶³. El perverso adulto, si el desahogo pulsional se ve sometido a una «frustración» o perturbación exterior, conseguirá eludir la represión y obtener la satisfacción primitiva infantil regresando a una de las superadas etapas de la fijación libidinal que conforman su «evolución hacia el complejo de Edipo», esto es, o bien a los primeros objetos investidos –incestuosos– por la libido, o bien a una de las fases del desarrollo sexual que, en “circunstancias normales”, el individuo culturalmente sexuado⁶⁴ recorrería en poco tiempo en dirección al fin sexual definitivo⁶⁵. Las perversiones, por lo tanto, son excesivos aprovechamientos de la zona erógena o del instinto parcial ahí detenido, haciendo surgir de nuevo los componentes libidinales «que en la disposición del individuo eran los más fuertes»⁶⁶.

En su camino de regreso, esa libido, que ya no se destinaría al objeto sexual “normal”, quedaría «flotante» y en tensión hasta volver al propio cuerpo⁶⁷ tal y como habría sido experimentada en su origen, «como calco de una satisfacción vivenciada a raíz de otros procesos orgánicos», como el alimento, o «como expresión de algunas “pulsiones” cuyo origen todavía no comprendemos bien»⁶⁸. Es cuando la libido se vuelve *narcisista* y se ancla a un (teórico) estado original de la primera infancia, que habría estado siempre latente en cada emanación: sin jerarquías, sin deseo, disgregado entre las pulsiones parciales correspondientes a las varias etapas del desarrollo de la libido. La llamada “normalidad”, entonces, se produce gracias a una «restricción

⁶³ Freud, S.: 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 288-289.

⁶⁴ La sociedad se encarga «de domeñar la pulsión sexual cuando aflora como esfuerzo por reproducirse, tiene que restringirla y someterla a una voluntad individual que sea idéntica al mandato social» (Ibíd., 284).

⁶⁵ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 131-134.

⁶⁶ Ibíd., 148.

⁶⁷ Etcheverry traduce «fluctuante» (Ibíd., 198), pero prefiero, por su connotación a la vez estática y elástica, el término escogido por López-Ballesteros y de Torres en Freud, 1916-1917b, *Introducción al psicoanálisis*, cit. 91.

⁶⁸ Freud, 1905b, 182.

eficaz» y a «algún que otro procesamiento» de esa aparente producción innata de empuje libidinal, superando las fases constitutivas de todo individuo⁶⁹.

Para el neurótico la regresión es, en cambio, una consecuencia de reprimir la «posibilidad de satisfacer la libido»⁷⁰. La libido, visualizándola ahora como fuerza obstruida, tendería a regresar a lo ya conocido: de nuevo es sugerente hablar aquí de atajos ya hollados, imágenes ya usadas, como las fantasías, en donde el sujeto reproduciría la primera tendencia sexual hacia los padres. La civilización progresa solo gracias al rechazo de esas primeras tendencias, dice el doctor⁷¹; «nuestras predisposiciones son, pues, inhibiciones del desarrollo»⁷², predisposiciones a contraer una u otra enfermedad neurótica, en función de las etapas y lugares de fijación de la libido: oral, sádico-anal, etc. Así, cree poder aislar un estadio de elección de objeto pregenital, distribuido entre sus funciones, las de meta pasiva y las de meta activa, cuyos derroteros influirán tanto en los rasgos de *carácter* como en las *neurosis*. Tal vez no sea arriesgado, por ahora, hablar de un *a priori* en la teoría freudiana, una tensión de aplicación formal, exenta e indiferente respecto a los objetos de la experiencia pero cuya percepción psíquica permite, en tanto que son sus aplicaciones.

Entre carácter y neurosis, por hacer un inciso, existen diferencias de estilo. En el primero falta «el fracaso de la represión y el retorno de lo reprimido» y se alcanza, por el contrario, «con tersura su meta de sustituir lo reprimido por unas formaciones reactivas y unas sublimaciones»⁷³. Los rasgos de carácter representan un retorno suave e institucionalizado a los lugares de fijación libidinal y a sus funciones, mientras que en las neurosis tiene lugar un «conflicto por impedir la regresión»⁷⁴, resultando de ello

⁶⁹ *Ibíd.*, 156.

⁷⁰ Freud, 1916-1917a, *Introducción al psicoanálisis*, *cit.*, 313-314.

⁷¹ Freud, 1910b, *Un recuerdo infantil...*, *cit.*, 99.

⁷² Freud, S.: 1913c, “La predisposición a la neurosis obsesiva...”, *cit.*, 338.

⁷³ *Ibíd.*, 344.

⁷⁴ *Íd.*

formaciones reactivas y sintomáticas, o lo que es un retorno ruinoso. Visto así, los rasgos de carácter son la aceptación consensuada, dentro de la institución social, de las regresiones, mientras que el síntoma es un rechazo de todo ello y un momento de crisis, una rebelión que resiste a la represión y se abre a lo nuevo por medio de lo viejo.

No obstante, si bien la educación que reprime y orienta esas primitivas emanaciones libidinales debería ser férrea conforme al “mandato social”, inevitablemente «se consume ora con defecto, ora con exceso»⁷⁵. Siempre hay un escape que, es tentador, se puede definir como la cifra de normalidad de todo individuo, pero que es más correcto decir que se trata de la deuda inconsciente con lo que podría haber sido de haberse seguido la vía original: la melancólica sospecha de que hay algo más en esas imágenes de normalidad ensombrece los actos conscientes y los fenómenos manifiestos, y abre el surco de su mismo origen. Ni siquiera el “fin sexual normal”, la «unión de los genitales» en el coito, está exento de «transgresiones»⁷⁶. Esto quiere decir que los síntomas neuróticos, que hiperdesarrollan, hipersexualizan los sustitutos del desarrollo sexual “libre” cortado por la represión, demuestran que lo importante son «los impulsos» que crean nuevos fines de las zonas erógenas, el ojo en el placer de contemplación, o la epidermis en el masoquismo y el sadismo⁷⁷.

Hay una brecha insalvable entre los «requerimientos de las pulsiones sexuales y las egoístas»⁷⁸ (estas últimas serían aquellas que mirarían por la salvaguarda del individuo ante peligros externos e internos); brecha que genera insatisfacción tanto en la dimensión sexual autoerótica, frustrada por parte de la cultura, como en la propia dimensión cultural, que se halla, como expresión de las hipotéticas pulsiones yóicas en relación a la homeostasis con el medio, faltante, carente, intrínsecamente

⁷⁵ Freud, 1916-1917a, 284.

⁷⁶ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, *cit.*, 136.

⁷⁷ *Ibíd.*, 154.

⁷⁸ Freud, 1912a, “Sobre la más generalizada...”, *cit.*, 183.

insatisfactoria, porque siempre dará menos de lo que se podría haber obtenido. Esa cifra de incongruencia es lo que, defiende el doctor, «habilita para logros» culturales «cada vez más elevados», bajo la permanente amenaza, eso sí, de la neurosis⁷⁹. Algo hay en la propia pulsión, una insatisfacción inmanente que hace que su plenitud originaria sea imposible, bien por lo ya dicho, esto es, que la represión ejercida por la cultura nunca es una gestión limpia, bien porque la pulsión siempre demanda más, estremecida por un «hambre de estímulo», que la condena a no ligarse naturalmente a objeto alguno, emisaria de una dicha aobjetual imposible, incapaz de permanecer en la detención escogida y disponiendo, en cambio, una «serie interminable de objetos sustitutivos», ninguno saciante⁸⁰. Esto debe verse como que la actividad sexual no es que tenga lugar siempre en diferido, sino que en cada deformación, en cada poro, en cada encuentro, se da la posibilidad de originar una ocasión saciante.

En 1905 Freud afirmaba que no es posible disociar lo que denomina el “instinto sexual” de su objeto. Advierte que ese “instinto” no debe su origen a las propiedades del objeto en cuestión, sino que, tal vez, «al comienzo» puede que sea «independiente» de él, pero, no obstante, siempre conlleva un objeto⁸¹. En estos años, y conforme al diagrama sobre la disposición y el funcionamiento del Inconsciente que asentó en *La interpretación...*, Freud lo fía (casi) todo a las impresiones visuales. Ellas son el camino por el que con mayor frecuencia es despertada la «excitación libidinosa», primera etapa del circuito hacia lo bello (lo bello = lo que excita sexualmente)⁸².

Acorde a la tesis de la sublimación (*Sublimierung*), es posible arrancar el interés psíquico de la percepción de los genitales y dirigirlo a la forma física completa, sobre todo si es facilitado por las coartaciones impuestas por la cultura, tales como la

⁷⁹ Íd.

⁸⁰ Ibíd., 182.

⁸¹ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 134.

⁸² Ibíd., 142.

pudorosa ocultación/formalización del acceso visual a ciertas partes del cuerpo. Esto, ligado al hecho «de que nunca podemos hallar “bellos” a los genitales mismos, cuya vista provoca la más poderosa excitación sexual»⁸³, nos dice que toda imagen “bella” sería una perversión respecto a la ortodoxia marcada por la percepción de los genitales con un estricto fin sexual. Este cuestionable argumento, aun así, evidencia uno de los pilares conceptuales del psicoanálisis: “eso” no debería verse para poder hacer sexo; “eso” debe permanecer bordeado por turgentes (o no) formaciones coadyuvantes que ponen las condiciones de experiencia para hacer posible una confrontación directa con la crudeza de una actividad no necesaria (dado que no responde a las exigencias de la “autoconservación”), y que incluso debe exceder la sorda e individual obtención de placer. Así, todo queda, irremediabilmente, teñido de sexo, o de lo que debe ocasionar lo sexual más allá de la mecánica del coito.

La teoría de la sublimación –que reza que la orientación a la que muchos seres humanos someten a porciones de sus pulsiones sexuales, las vuelven fuerzas despojadas del carácter sexual, recargándolas en otro objeto, si bien mantienen su fluir e intensidad– es otra forma de decir que solo a partir de lo inmediato superficial se puede hablar de sus medios inconscientes. Del mismo modo, el “apetito” por conocer la respuesta a la gran pregunta de la esfinge tebana (¿de dónde vienen los niños? ¿Cómo se hace?⁸⁴) obliga a que esa fuerza libidinal, una vez reprimida, o bien quede inhibida (neurosis), o bien se trasponga en una compulsión a la cavilación, que posterga y prorroga las decisiones hasta límites perturbadores o, todavía, que escape a la represión sublimándose en un apetito asexual: por la ciencia, la investigación, el arte, etc.⁸⁵ La aparente ingenuidad de esta tesis es útil para defender que todas y cada una de las opciones no son sino la confirmación, de nuevo, de que en la imagen vista está ya su

⁸³ Íd.

⁸⁴ *Ibíd.*, 177.

⁸⁵ Freud, 1910b, *Un recuerdo infantil...*, *cit.*, 72-75. Y Freud, 1905b, 176 y ss.

radical imposibilidad; de que la imagen resultante es la alusión a la imposibilidad de que sea otra de la que es o, como un sueño, de que pudiera haber sido otra que nunca fue. Como si a *esa* pregunta que nunca obtiene respuesta se la contestara siempre: “se hace así” (una actividad científica, un cuadro religioso, un monstruo alegórico). Así, toda imagen es perversa⁸⁶ en tanto que se desvía del supuesto imperativo orgánico a satisfacer, con lo que ninguna lo es, porque la pulsión sexual se satisface siempre en objetos secundarios, adaptaciones, o investiduras parciales.

Imagen y restos

Volviendo al texto sobre Leonardo, se agrega, en 1919, una nota que, a pesar de que parece arruinar las tesis ontogenéticas de Freud, por el contrario las confirma. Dice que, viendo las expresiones ambiguas que ostentan las figuras andróginas de Leonardo, se podría pensar en las *korai* griegas arcaicas, de sonrisa congelada y constitución atlética o, sin ir tan lejos, se podría rastrear un gesto similar en el maestro de Leonardo, Verrocchio⁸⁷. De improviso toda casualidad parece reducirse a una mera influencia estilística, incluso acorde al gusto de la época por rescatar el arte griego de época clásica. La imagen final, a la luz de esto, es tal porque ya ha sido vista, pero no porque lo nuevo sea reconducido, inevitablemente, a categorías de cognoscibilidad, que hacen posible hablar de ello pero dejan siempre un resto que escapa a la identificación; y tampoco porque se dé un palimpsesto de sensaciones que configuran una imagen múltiple, rica, viva, heterogénea, híbrida, mestiza, “nueva” porque reinventa recomponiendo sincréticamente antiguas referencias.

Más bien, solo se puede hablar de algo nuevo si esas citas (las sonrisas del taller de Verrocchio, que a su vez citan las sonrisas de las *korai*) permiten configurar, dar forma

⁸⁶ «En ninguna persona sana faltará algún complemento de la meta sexual normal que podría llamarse perverso» (Freud, 1905b, 146).

⁸⁷ Freud, 1910b, 100.

a la irrupción impactante, irreductible, no susceptible de referencias, de la imagen misma en tanto que novedad, en tanto que agujero de sentido. Pero, además, la irrupción de lo nuevo es lo que permite referirse a las *korai* y al estilo del maestro como sus posibles determinantes, como si se tratara de un comienzo absoluto, no de una derivación, sino de lo que gesta/gesticula sus propias determinaciones. Lo nuevo no es lo que debe ser integrado en un *corpus* referencial previo, sino lo que genera su propio sistema de identificaciones, genealogía y verdad. Y es una identificación que no deja resto: lo que no se consigue abarcar en el proceso de identificación de lo visto en el momento de su revelación, el resto en la imagen, no es la potencia, el espacio virtual intrínsecamente inaprensible, irremediablemente perdido en su historización y reducción sintética a un objeto de la experiencia, ni la alusión perenne a una satisfacción ideal cuya falta es constitutiva de las ganancias parciales y coyunturales. Es, en cambio, la posibilidad no dada, lo que fuerza a aceptar la imagen como imposible en otras circunstancias, o como la positivación de una imposibilidad.

Hay otra interesante anécdota, referida a la vida de Leonardo. Al morir su padre, el pintor florentino redactó una breve nota en la que se especificaban el lugar del entierro, la fecha y la hora, pero esta última, curiosamente, se repite dos veces en la misma oración. Freud ve en este bache una ocasión de construcción: dirá que Leonardo conseguiría escapar a la represión de la sexualidad sublimando su compulsión en actividades intelectuales. Los despliegues que deberían haberse dado a nivel libidinal se transfieren a un apetito investigador que, evitando de ese modo la represión, no desarrollan el carácter obsesivo de las neurosis⁸⁸. Por eso se trataría no de una repetición sobre lo reprimido que retorna, sino solamente de una sustitución, un desplazamiento desde el objeto sexual al objeto de estudio: en este caso, desde un

⁸⁸ *Ibíd.*, 75.

elemento impactante, traumático, la muerte del padre, a un detalle como el de la repetición de la cifra, cuya insistencia marca la intensidad del matiz afectivo⁸⁹. El *pathos* que cabría esperar de una situación así se positiva en la plasticidad del *logos*.

Reenfocando ahora la teoría de la sublimación, puede entendiéndose como el resultado de la ecuación pulsión + represión. No como otra forma de decir lo indecible, sino como la única forma de decirlo: como el tiempo de enfoque, el hiato que sirve para visualizar el escorzo en el que la sonrisa de la Gioconda (re)crea la de la madre imposible. La sublimación es la ocasión de generar (es lo que ocasiona) objetos, arte, palabras, cálculos lógicos⁹⁰. La falta intrínseca de la pulsión parece ser la condición para que, sin embargo, esta siempre alcance una satisfacción en sus subrogados, que será parcial pero, añadido, tan plena como, hipotéticamente, la originaria, en tanto que se trata de la posibilidad dada por imposibilidad de postular la escena del imperio de esta última. El paso del cuerpo pulsional pático al *logos* no elide al primero, dejándolo como el resto de la operación lógica, sino que, como nos enseña Warburg, es la partícula de inquietud localizada en la palabra la que da forma al cuerpo, la sangre, a lo subterráneo. No se trata de que lo presencial esté atravesado por un espectro eternamente inasible; esa conmoción es el indicativo, desde luego, no de que tras la imagen que vemos hay algo más, desconocido, pujante, inconsciente, perdido, desconcertante, extrañante, y no solo de que la codificación cultural es la superficie misma de lo pulsional. Es el indicativo, por el contrario, de que el bache del *logos* es la imagen que simboliza el amor hacia el padre muerto: la conmoción pática en la superficie significativa será la imagen genuina de lo que no puede tener imagen. De nuevo es la lógica de la modulación de lo superficial para componer una imagen que cumple deseo; la

⁸⁹ *Ibíd.*, 112.

⁹⁰ Me remito aquí a la tesis de Joan Copjec sobre la sublimación que elabora a partir de Freud y Laplanche, en Copjec, J.: 2002, *Imagine there's no Woman*, trad. cast. T. Arijón, *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 92.

modulación misma cumple el deseo: la resolución analítica verá en la repetición de la palabra el cumplimiento del deseo de profesarle amor al padre difunto, conmoviendo tal vez las memorias de las ocasiones fallidas de habérselo demostrado, y poniendo al sujeto Leonardo ante su papel frente al orden familiar.

Pero aún hay más, y el caso del recuerdo infantil de Leonardo da Vinci es una construcción de imagen sintomática por parte del sujeto Freud, no de Leonardo: es el doctor quien sufre un acto fallido, un *lapsus* de lenguaje, y lo despliega en una interpretación transferida a otro sujeto, por lo que, si bien se trata de un esbozo de autoanálisis, no le va a curar. Es fundamental, así, el error de traducción de la palabra *nibbio*, *lapsus* que le permite a Freud hablar de la madre fálica (mientras que si hubiese sido solo un ave que con su cola toca la boca del niño, podría haber sido un símbolo del pene del padre, por ejemplo), de la ligazón libidinal del niño, de la libido retraída sobre su propio cuerpo y, por fin, de narcisismo, como antesala para su fundamental teoría de las pulsiones. Se integra el error, la interpretación disparatada que se deriva de la falsa imagen del buitre sobre la cuna, no como el reverso negativo que estructura el posterior éxito teórico de Freud, sino como la dimensión que arruina intrínsecamente toda su construcción teórica, y que, vistiéndole unos pies de barro, la erige en toda su eficacia. Solo en el error, en el traspié, en la caída (sintomática), es donde puede tener lugar la construcción de imágenes de identidad. Solo afrontando lo monstruoso de toda caída en tanto que acontecimiento, prestigio, derrumbe y saboreo de la ruina, se lo podrá entender no como la falta por cubrir, angustiosa, sino como angustia (*Angst*) de nacimiento. Lo monstruoso, como la madre de dos cabezas y ocho extremidades de *La Virgen, Santa Ana...*, es tal porque es una novedad absoluta: la actitud para con ello debería ser no integrar la monstruosidad en la normalidad, sino atender a su demanda de interpretación, esto es, construir normalidad con el monstruo como fundamento.

Freud aísla, rudimentariamente, una creatividad impulsiva, pulsante, que, no obstante, no es condición para que se obtenga un fin sustantivo (“normalidad”, perversión, síntomas), ya que, leyendo con atención los textos de 1905, una libido no satisfecha y no evacuada se transforma en angustia (*Angst*). No es tanto una libido reprimida, como la definirá en otras obras, sino un puro y simple miedo ante la nada, ante la mera imposibilidad (de la descarga), ausencia salvaje «de la persona amada», que deja al a solas con su «miedo de la oscuridad»⁹¹.

Por dialogar un poco con Warburg, la fórmula pática que sus estudios habrían localizado en figuras renacentistas, como bien podrían ser estas del cuadro de Leonardo, que las arrojaría al oscuro regazo de los rituales votivos o de los monumentos tumularios en los que, se supone, eran empleadas las *korai* griegas de similar sonrisa, introduciría un matiz luctuoso en la escena de la infancia de Jesús, así como un nexo con el motivo de la cavidad ctónica, sima de la madre tierra precristiana y de muerte, que sin embargo es una protuberancia en el terreno, un microcosmos que reproduce la puerta del más allá. Como se ve, el significado precede a su manifestación solo en la medida en que sea producido por esta, porque solo así se puede justificar este cuadro como signo que prefigura la pasión y muerte de Cristo: las consecuencias interpretativas que desencadena construyen sus antecedentes, haciendo de la orografía superficial una ocasión para gestar una imagen de identidad.

⁹¹ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 204.

2. ANTE LA PULSIÓN

Para examinar las causas de la vida debemos acudir primero a la muerte.

MARY GODWIN WOLLSTONECRAFT SHELLEY,
Frankenstein: o el moderno Prometeo, 1818.

Lo que aparece

Una intensidad, como un fogonazo de luz, que «opera de un solo golpe»¹. Al tratarse de algo que no es exterior ni contingente, «será mejor» llamar «necesidad» al estímulo de la pulsión [*Trieb*]; una pujanza, una presión [*Drang*] continua e inevitable, una producción infinita², así como, aunque talado, un árbol nunca deja de verse invadido por sus brotes [*Triebe*].

Serían las pulsiones «decantaciones de la acción de estímulos exteriores que en el curso de la filogénesis influyeron sobre la sustancia viva, modificándola»³. Luego estamos ante un «concepto fronterizo», un diafragma entre el cuerpo y su medio, entre la fuente y sus fines, «entre lo anímico y lo somático»; pero también entre la naturaleza y su configuración, entre lo que queda siempre más lejos y su captación por la palabra y el símbolo, entre la superficie y su imagen, lo incondicionado y sin cualidad y lo condicionado, la infinitud y lo finito, entre lo irrepresentable y su representación⁴. No en vano, el doctor habla de un «representante psíquico de los estímulos que provienen

¹ Freud, S.: 1915b, *Triebe und Triebchicksale*, trad. cast. *Pulsiones y destinos de pulsión*, en *Obras...*, vol. XIV, 114.

² *Ibíd.*, 116.

³ *Íd.*

⁴ *Ibíd.*, 117.

del interior del cuerpo y alcanzan el alma»⁵ (o, mejor, se entranan con las organizaciones psíquicas). En 1915 añade un párrafo a *Tres ensayos de teoría sexual*, de 1905, en el que deja claro el valor estructural que el término pulsión ostentaba en esos años. Se llama pulsión «nada más» que a «la agencia representante psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir»; así, «pulsión es uno de los conceptos del deslinde de lo anímico respecto de lo corporal»⁶, un término para el intersticio. Las pulsiones, «en sí no poseen cualidad alguna, sino que han de conservarse solo como una medida de trabajo para la vida anímica», distinguiéndose, especificándose, en función de sus fuentes y sus metas⁷.

Hay «satisfacción» cuando se cancela dicho estímulo mediante una modificación ejercida en su fuente [*Quelle*]. Gracias a ello, el organismo incipiente aprendería a distinguir no solo, como la estatua de Condillac, entre lo interior y lo exterior —la polaridad más primitiva de todas—, sino a reconocer la actividad de la pasividad, lo bueno de lo hostil, el goce y su frustración, lo propio de lo ajeno. Unos años antes, en 1911, Freud había esbozado la tesis de los dos principios del desarrollo psíquico basándose en un concepto clave: el deseo inconsciente infantil, insistente, egoísta, que sobrepasa el propio concepto de deseo y solo busca la renovación de la descarga de tensión, que carece de «meta psicosexual» y está marcado por una «pertinacia» en «aferrarse a las fuentes del placer de que se dispone»⁸, sin ver nunca frustrada la «sensación totalmente satisfactoria»⁹. El «imperio del principio del placer» supeditaría

⁵ Íd.

⁶ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 153.

⁷ Íd. En *Pulsiones y destinos...* repite esta frase añadiendo un matiz: «una medida de la exigencia de trabajo que es puesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal» (Freud, 1915b, 117). Es decir, la cuantificación del esfuerzo de lo psíquico por codificar las intensidades orgánicas. Por su parte, en su introducción al correspondiente volumen de obras de Freud, James Strachey apunta que la pulsión, cuya existencia en la vida psíquica debe depender de su fijación a un representante, es no-psíquica en sí misma, a menos que no la consideremos como agencia representante en la psique de mociones somáticas (en Freud, S.: 1915c, *Die Verdrängung*, trad. cast. *La represión*, en *Obras...*, vol. XIV, 109).

⁸ Freud, 1911c, «Formulaciones sobre los dos principios...», cit., 226.

⁹ Freud, S.: 1899a, «Carta 125, 9 de diciembre de 1899», en *Obras...*, vol. I, 322.

los medios a la obtención de satisfacción y a la evitación del displacer: es el estado del “lactante”, que llegaría a su fin con la completa independencia respecto a la tutela de los padres. Esta dicha absoluta infantil, como veremos, se encuentra ya mediada.

El yo es pasivo ante los estímulos exteriores pero activo frente a los requerimientos de sus propias pulsiones, de las que se halla «investido» [*Triebbesetzt*]: esto se traduce en una originaria capacidad de poder satisfacerlas en sí mismo, un estadio primitivo autoerótico durante el cual el yo coincide con lo placentero, solo se ama a sí mismo, introyecta (devora) lo que es fuente de placer y expelle lo que provoca displacer. La disminución del estímulo es sentida como placer, mientras que su incremento es sentido como displacer (excepto en el caso de la excitación sexual, lo que obligará a Freud a reconfigurar la teoría años después). Programado para librarse de los estímulos que le llegan o, por lo menos, para reducirlos al mínimo, el aparato psíquico debe ingeniar «actividades complejas, encadenadas entre sí, que modifican el mundo exterior lo suficiente para que satisfaga a la fuente interior de estímulo», por lo que, deduce el doctor, son las pulsiones y no los estímulos exteriores los «genuinos motores de los progresos» del sistema nervioso¹⁰. Los caminos que conducen a la satisfacción, la única meta [*Ziel*] de ese proceso somático cuyo estímulo es representado anímicamente como pulsión, son múltiples y diversos, combinables o permutables entre sí, inhibidos o desviados antes de su descarga, por lo que el objeto [*Objekt*] que les sirve de medio para ese fin «es lo más variable» del sistema pulsional¹¹.

Pero lo que llama la atención de Freud es poder distinguir las pulsiones sexuales de las demás pulsiones, al ser las únicas que no pueden «equipararse a las otras funciones del individuo, pues sus tendencias van más allá de él», de su deseo voluntario y de su

¹⁰ Freud, 1915b, *Pulsiones y destinos...*, cit., 116.

¹¹ *Ibíd.*, 118.

deseo práctico: la perpetuación de la especie¹². La sexualidad, así las cosas, coloniza al individuo con un suplemento extranjero que en parte lo desvaloriza y en parte lo pospone, pospone todos sus actos respecto al mandato biológico. Las pulsiones sexuales son difíciles de educar: al principio se «apuntalan parasitariamente» a las otras funciones corporales y se satisfacen en el propio cuerpo¹³, pero al final del desarrollo deberían encontrar una síntesis «más o menos acabada» en el placer de órgano, siempre orientado a la función de la reproducción¹⁴.

Sin embargo, y es la base conceptual del psicoanálisis, «todas las etapas de desarrollo de la pulsión (tanto la etapa previa autoerótica cuanto las conformaciones finales activa y pasiva) subsisten unas junto a las otras»¹⁵. De hecho, «podemos descomponer toda vida pulsional en oleadas singulares, separadas en el tiempo, y homogéneas dentro de la unidad de tiempo (cualquiera que sea esta), las cuales se comportan entre sí como erupciones sucesivas de lava»: cada nueva oleada adquiere una alteración que se va agregando sobre la inmutabilidad de la precedente, por lo que será posible comprobar en una etapa dada de la vida del individuo, como si fuera el corte en un estrato geológico, «junto a una moción pulsional, su opuesto»¹⁶. A mayor ambivalencia pulsional más se evidencia que un contenido arcaico está conmocionando al «ser vivo»; por lo general, aquellas pulsiones activas, agresivas, que buscan desencadenar la tensión directamente o eliminar sin paliativos los obstáculos, son las más antiguas, previas a su domesticación por las resistencias culturales¹⁷.

Pero el hecho de que cuanto más antiguo, más próximo se encuentra ese estrato a la violencia de la libertad explosiva originaria, no solo nos permite inferir, del infinito

¹² *Ibíd.*, 120.

¹³ Freud, 1916-1917a, *Conferencias de introducción...*, *cit.*, 323.

¹⁴ Freud, 1915b, *Pulsiones y destinos...*, *cit.*, 121.

¹⁵ *Ibíd.*, 125.

¹⁶ *Ibíd.*, 126.

¹⁷ *Íd.*

juego posicional entre las fijaciones de las varias épocas, la potencia fundacional del continuo fluir magmático, sino que es la imagen final actual la que construye la condición de una indiferenciación natural, real, letal, indomable como trasfondo de posibilidad de lo efectivamente manifestado [fig. 26]. Del mismo modo, si incluso la actual orientación hacia el órgano de la reproducción está oscurecida por oxidaciones de otras supuestas etapas y, por consiguiente, los destinos de pulsión casi nunca siguen la ortodoxia de la procreación sin pequeños o grandes matices, entonces la supuesta disgregación pulsional originaria nunca se llega realmente a aunar tras el Edipo, sino que el Edipo sano es la condición petrificante que permite desplegar una variedad inclasificable de aplicaciones pulsionales, cada una de las cuales impera en su contingencia (pueden emplearse en operaciones muy alejadas de la meta original, como la sublimación; o pueden transformar su meta en la contraria, a saber, la actividad en pasividad, en el sadismo-masoquismo, o en el placer activo de ver el cuerpo propio y el placer pasivo de ser mirado como objeto, etc.).

La hipótesis de la totalidad del goce infantil, en el adulto, solo es tal en función de su enfrentamiento con el gélido destino del unívoco mandato de la especie, enfrentamiento que se cierra dialécticamente en cada una de las ocasiones de aplicación libidinal. Así, la pérdida de esa dicha absoluta que no conoce frustración, añorada en cada ocasión de deseo, resulta ser una ganancia total en la parcialidad, y la sospecha de un yo alógico, impredecible cuerpo pulsional, esa cierta nostalgia “orgánica”, no es sino el hecho de afrontar el tiempo de la formación de lo que se tiene ante los ojos. En lo que sigue voy a tratar de estudiar las relaciones entre la presunta potencia, móvil y creativa, de los flujos pulsionales y sus fijaciones en representaciones: qué deduce a qué y qué tiempos despliegan esas dialécticas.

Estética de las pulsiones I

Regresando a 1911, se lee: tras el estado infantil adviene, hasta la pubertad, un periodo denominado de *latencia*, durante el cual las pulsiones quedan «en suspenso» y se acentúa, en teoría, la polaridad entre la pulsión yoica y la pulsión de descarga: son las «pulsiones yoicas» las que vetan la manifestación de la aspiración libidinosa, evitando que estalle un conflicto en relación al exterior, el cual funciona, a su vez, como frustrador exógeno al que la frustración interior debe medirse¹⁸. La movilidad de la libido, para que se vuelva patógena sobreestimulando el organismo, depende de la dialéctica entre los puntos a los que se fija durante su desarrollo y la represión de los mismos dictada por la realidad, «o mejor, el apremio a la vida»: las pulsiones que actúan en función de ese apremio son llamadas «de autoconservación»¹⁹.

Ante la ausencia de satisfacción esperada del mundo real efectivo, y defendiéndose contra agresiones internas y externas, el aparato psíquico se vería obligado a abandonar la obtención inmediata del placer y a «procurarse esa satisfacción» con los recursos disponibles, con tal de mantener la homeostasis con el entorno: un camino no tan placentero pero, al menos, real, más posibilista y diferido, más seguro y duradero²⁰. Esa mezquindad de medios es llamada “principio de realidad”, o la resistencia que le opone el mundo exterior a las puras exigencias del individuo: el encaje plástico entre las dos tendencias definiría el estilo de sus representaciones. La hipotética libre «descarga motriz del placer» (irreflexiva, aobjetual, mímica, gestual, simple exteriorización formal) sufre degeneraciones y atemperamientos, abandona «el mero representar» psíquico y se muda en acciones con fin y objeto, se dirige «a las relaciones entre

¹⁸ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., p. 319.

¹⁹ *Ibíd.*, 323.

²⁰ Freud, 1911c, “Formulaciones sobre los dos principios...”, cit., 223-224, 227-228. «[L]a satisfacción de la pulsión sometida a la represión sería sin duda posible y siempre placentera en sí misma, pero inconciliable con otras exigencias y designios», produciría «placer en un lugar y displacer en otro» (Freud, 1915c, *La represión*, cit., 142).

impresiones de objeto», que ganan «nuevas realidades perceptibles para la consciencia» en su «ligazón con los restos de palabra», esto es, el pensar²¹.

Con todo, ya sabemos que una parte de dicho proceso se escabulle al examen de realidad, abandona el apuntalamiento de la energía psíquica en objetos tangibles, por ejemplo ante la detección de un displacer, y se somete al principio de placer, relegándose la satisfacción a ser alcanzada «por vía alucinatoria»²². Esas fantasías, innatas al ser humano, se generan «automáticamente» en las histerias, o atravesando semejanzas en las neurosis, por «conjunción inconsciente entre vivencias y cosas oídas»; siguen la tendencia de mantener vivo el recuerdo del que se generaron pero lo dividen y falsifican, lo conectan a su vez con otros fragmentos, lo someten a procesos de «combinación y desfiguración», similares a «la descomposición de un cuerpo químico que se combina con otro»²³. De este modo estructuran el lugar del cuerpo que busca satisfacción incondicionalmente en función de la textura simbólica a la que se ve arrojado: las fantasías encarnan la brecha entre las pulsiones y su ser en cultura o, más bien, serían las imágenes de las pulsiones desde la percepción del sujeto.

La materia prima del fantaseo, ya lo he estudiado, consistiría en elementos o etapas ya superadas del desarrollo a las que la libido se habría fijado y a las que ahora regresaría. Si el retorno a esas fijaciones no experimenta la resistencia del yo, la satisfacción no será la programada (por la reproducción) «pero tendrá lugar»²⁴: es el caso de la perversión. Pero si esos compuestos adquieren la suficiente intensidad como para poder acceder a la consciencia y el yo se les opone y los censura, la libido se fijará a esas impresiones renunciando «a toda educación adquirida bajo la influencia del yo» y la satisfacción “tendrá lugar”, pero virtualmente. Busca el neurótico en su biografía una

²¹ Freud, 1911c, 225.

²² *Ibíd.*, 227.

²³ Freud, S.: 1897b, “Manuscrito M”, en *Obras...*, vol. I, 293-294.

²⁴ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, 327.

vivencia perteneciente a un periodo en el que su libido no sufriera frustración, aunque ahora provoque repugnancia o resistencia, aunque resultara superflua cuando ocurrió, pues lo sustancial en la actualidad de la enfermedad es que funcione como el lugar de asilo para una libido expulsada de sus fijaciones más recientes²⁵. Semejante «introversión» encuentra en materia antigua la posibilidad para la satisfacción actual. Una vez más, la formación de una imagen de verdad (psíquica) se muestra como un proceso alegórico de necromancia.

Por ejemplo, en los síntomas de la histeria, Freud cree localizar la «figuración de vivencias que realmente se tuvieron» en época infantil, de carácter sexual («afanes parciales abandonados», «objetos resignados de la niñez»), a las que se habrían fijado, manifestándose en ellas, «orientaciones pulsionales innatas»: la combinación entre esta predisposición a la fijación y el «vivenciar accidental» [*Erleben*], que aportaría el factor sensible despertando a lo pulsional desde el exterior, daría como resultado los síntomas de esta neurosis²⁶. Es lo que se llama la «viscosidad de la libido», o el índice de plasticidad que la hace tender tozuda hacia una determinada orientación o a una elección de objeto particular²⁷. Pero el síntoma histérico es también una «figuración de fantasías», el lugar de trabajo del cumplimiento imaginalizado de un deseo prescindiendo del objeto de la satisfacción primitiva, o incluso «en oposición directa a la verdad histórica»²⁸. La observación de una escena sexual entre los padres, o la amenaza de castración oída de boca de un adulto, son elementos que pueden no haberse

²⁵ *Ibíd.*, 331-333.

²⁶ *Ibíd.*, 329.

²⁷ *Ibíd.*, 317. La constitución sexual no habría provocado la neurosis si no hubiera habido ciertas vivencias exógenas, y éstas no habrían tenido un efecto traumático sobre los neuróticos si no hubiera habido una determinada disposición libidinal, endógena (*Ibíd.*, 316).

²⁸ *Ibíd.*, 334-335.

experimentado nunca y haber sido compuestos «sobre indicios» y, con todo, ser determinantes, sobre todo el último²⁹.

La etiología del síntoma evidencia un «retardo» en el proceso de corte por el cual la pulsión «es educada» para «tomar nota de la realidad»³⁰. ¿Es una rebeldía, una resistencia contra la imposición de un cierre, contra la osificación de esa energía en un fin y un objeto, contra su simbolización? En el cambio de fase entre el yo que debe dar cuenta de la realidad y las pulsiones de aspiración libidinosa (imaginariamente satisfechas), se ubica el síntoma. El yo se afanará en cada etapa de su desarrollo «por mantener el acuerdo con la organización sexual que tiene en ese momento y por subordinarse a ella»³¹, en las limitaciones de la contigüencia histórica dada y con los materiales disponibles. El síntoma, fantasía mímica, reemplaza una acción (hacia el mundo real, para procurarse un placer realista) por una adaptación: el cuerpo se somete a la fijación regresiva, gesticula unas fantasías, y prescinde de modificar el exterior³². El refugio en el síntoma por parte del enfermo es, de tal modo, descrito como una «ganancia», como un receptáculo de libertad, intimidad y pseudocuración³³. Visto a la inversa, es el síntoma un cambio en sí mismo, una oquedad susceptible de cobijar todo un entramado pulsional constelado en hitos de pasado y nudos de deseo, marcada por la “pertinacia” de la libido en aferrarse a las fuentes del placer originales. ¿Es el síntoma el camino fenomenológico hacia lo pulsional o, aún más, hacia la infancia de la especie?

²⁹ *Ibíd.*, 336-338.

³⁰ Freud, 1911c, *Formulaciones sobre los dos principios...*, *cit.*, 228.

³¹ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, *cit.*, 320.

³² *Ibíd.*, 319, 335.

³³ El síntoma es una «ambigüedad escogida ingeniosamente, provista de dos significados que se contradicen por completo entre sí», uno que satisface a la pulsión y otro a los intereses yoicos, contrarios a los primeros (*Ibíd.*, 328). Con todo, es de justicia decir que, a pesar de que la enfermedad pueda ser, por ejemplo, «un arma en la lucha contra el marido violento», no deja de ser una evasión artificial, y la limitada satisfacción que procura nunca podrá estar «a la altura de las exigencias de la vida», por no hablar de que las situaciones penosas que provoca terminan por ser equivalentes a las «mortificaciones» que acechan en el mundo real (*Ibíd.*, 348-350).

Estética de las pulsiones II

Cuando lo pulsional irrumpe «se puede despachar mediante una única acción adecuada», que debería ser una «huida motriz ante la fuente de estímulo», pero que aquí resulta ineficaz al ser ese estímulo constante y provenir del interior del organismo³⁴. La reacción debe ser entonces «una cosa intermedia entre la huida y el juicio adverso»³⁵; esa reacción es la represión [*Verdrängung*]. Pero ¿qué se reprime? La pulsión en sí no puede ser objeto de la consciencia, solo puede serlo «la representación [*Vorstellung*] que es su representante»: «si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella»³⁶. Pero en tanto que inervación orgánica, tampoco en el interior del inconsciente puede existir si no es por lo que representa [*räpresentiert*] psíquicamente a la pulsión, o la percepción de esa intensidad somática. Empiezan aquí las dificultades del intento de elaborar una metapsicología.

Reconoce el doctor que cuando habla de mociones pulsionales reprimidas incurre en una imprecisión, pues no se puede aludir a nada reprimido que no sea la «agencia representante-representación» de la pulsión³⁷. En casos de emanaciones sintomáticas solo se puede llamar “inconsciente” a la «moción afectiva originaria», mientras que expresiones tales como «afecto inconsciente», o «sentimiento inconsciente» nos hablan del «factor cuantitativo de la moción pulsional»³⁸. Se estaría aquí diferenciando la fuerza orgánica constante, o no psíquica, de sus representantes psíquicos, susceptibles de represión, de inconsciencia, de latencia o, llegado el caso, de manifestación. Establecer la genealogía del afecto inconsciente permite enlazarlo con la vivencia que lo

³⁴ Freud, 1915b, *Pulsiones y destinos...*, cit., 114.

³⁵ Freud, 1915c, *La represión*, cit., 141.

³⁶ Freud, S.: 1915d, *Das Unbewusste*, trad. cast. *Lo inconsciente*, en *Obras...*, vol. XIV, 173.

³⁷ Íd.

³⁸ «[L]a formación sustitutiva de la parte constituida por la representación se ha establecido por vía del desplazamiento a lo largo de una trabazón regida por cierto determinismo» (Ibíd., 174).

provocó, aunque su efectividad esté ligada a elementos secundarios: la pulsión parece ser la fuerza constante, tenaz, inaprensible en sí, pero deducible en el intervalo entre las representaciones, de cuyo montaje es el líquido conectivo. ¿Esto es así?

Si las representaciones que el síntoma gesticula, obtenibles en terapia, son investiduras –primitivas huellas mnémicas cargadas de interés psíquico y por ello conservadas en el Icc.–, por su parte afectos y sentimientos suponen la intensificación pática de esos gestos. Los afectos pertenecen a procesos de descarga de la moción originaria, ahora traspuestos al nuevo cuerpo sintomático en el que son sentidos como sensaciones, incongruentes respecto a su continente. El afecto, es más, se puede definir como la incongruencia en sí, el desconocimiento que se adueña del entendimiento consciente y que inducirá, en el análisis, a la sospecha de que no debería ser de ese modo, camino de pistas para deducir la sobrecarga pulsional anclada a otro hecho, se dice en estos años, por obra de la censura. Una lectura deconstruccionista diría que esa incongruencia solo es tal en función del marco de posibilidad en el que se manifiesta, si lo contradice o no, o incluso si el dispositivo en el que esta aparición es montada sabe organizar una red de identificaciones y memorias determinadas. El afecto desprendido de representaciones energéticamente turbadas parece ser la objetivación de la distancia psíquica respecto a su propia percepción consciente. La pregunta, que motivará la evolución de la teoría freudiana años después, es si esa incongruencia se debe a una interrupción del flujo (represión) o a una pura aparición *ex abrupto* en la consciencia.

En el apéndice a *Lo inconsciente*, Freud pretende expandir estas tesis aclarando que ambos sistemas, el Icc. y el Prcc., están ocupados tanto por percepciones exteriores como por contenidos que provienen de la vida pulsional, que colman el primer sistema y de ahí pasan al segundo. ¿Qué son esas percepciones? Estudiando casos esquizofrénicos, el doctor sabe reconocer una representación-palabra (*Wortvorstellung*)

y una representación-cosa (*Sachvorstellung*) como los componentes de toda objetivación cumplida por el pensamiento normal, o representación-objetivada (*Objektvorstellung*). Provenientes ambas representaciones, la de cosa y la de palabra, de percepciones sensoriales, la definición más problemática de todas, la de *Sachvorstellung*, consistiría en «la investidura, si no de la imagen mnémica directa, al menos de huellas mnémicas» derivadas de ella, que ocuparían el Icc.; el Prcc. nacería cuando esas representaciones se enlazaran con representaciones-palabra³⁹.

Es el segundo término (*Wort-*) el que invoca al primero (*Sach-*). El esquizofrénico privilegia la representación-palabra sobre la de cosa, reconstruyendo por otros senderos el enlace quebrado entre ambos planos. En las neurosis lo que ocurre es que se rechaza ese paso de la *Sach-* a la *Wortvorstellung*, y la representación «no aprehendida en palabras» es dejada «atrás, en el interior del Icc. como algo reprimido»⁴⁰. Las patologías demuestran que, en el pensar “sano”, la relación que media entre la percepción visual y el sonido lingüístico es “simbólica” porque ambas percepciones se transparentan en la misma entidad, mientras que no es simbólica la que media entre el producto objetivado para la consciencia y la realidad factual del supuesto objeto real, que es en cambio forzada, es alegórica, retórica, y produce síntoma. Puede ser que se atribuyan identidades cerradas a áreas superficiales que no les corresponden, o puede ser que se parta de trozos poco relevantes trastornando con ello las jerarquías cognitivas o desplazando la relación entre los componentes, como ocurre con la agnosia, una perturbación del «conocimiento de los objetos del mundo»⁴¹. La garantía que permite identificar esa incongruencia es la sospecha de que algo escapa a la norma reproductiva, a la barrera de la castración simbólica: es el pasado rechazado, absolutista infantil, que retorna percutiendo al sujeto de cultura a quien aparentemente desequilibra en su manso

³⁹ *Ibíd.*, 197-198.

⁴⁰ *Ibíd.*, 198.

⁴¹ *Ibíd.*, 213.

recorrido hacia el coito heterosexual. Dicho de otro modo, lo que permite reconocer esa incongruencia en la superficie del enfermo es el mantenimiento de la idea trascendental de la castración simbólica, que señala al desfase actual como la señal de lo que no fue, de lo que no es en la actualidad. Sin embargo, si bien parece darse por supuesta esa cúspide garantista, a saber, la omnipotencia de los flujos temporales que resisten a toda “educación”, por la cual las representaciones de la enfermedad son siempre mucho más, o mucho menos, que ellas mismas, reducidas a poco más que una barca a la deriva, la terapia muestra que cada pliegue de la superficie manifiesta *pone* una ocasión saciante.

El síntoma se definiría como la relación estructuralmente desfasada entre la realidad exterior, nunca límpidamente percibida, y su encaje con las aspiraciones libidinosas del individuo, pero como esa distancia no es experimentable salvo en la *Objektvorstellung* que es su resumen, en las modulaciones del producto actual es en donde el desfase se hace posible. La imagen de identidad psíquica que, se sospecha, se oculta detrás, y que incita a interpretar el síntoma (como a una imagen de pasado, de trauma, de deseo, de verdad psíquica), es la objetivación de la distancia que su propia irrupción acontecimental sin sentido, historia ni cualidad, impone respecto a nuestra supuesta superficie consciente. Es arriesgado, pero se puede pensar la “pulsión” como el espacio de creación de lo simbólico, como el no-tiempo alegórico en el que se combinan los elementos que han irrumpido, los tenemos ante los ojos y deben ser interpretados y, con todo, es un tiempo combinativo perceptible *a posteriori*, solo una vez que se tiene su producto ante los ojos.

El proceso alegórico es irresistible, utilitarista, sin escrúpulos; combina impresiones mnémicas aprovechando mínimos resquicios formales, texturales (identificaciones, homofonías, etc.). Un proceso que psíquicamente da forma al sistema Icc., el “primario”, en donde «no existe negación, no existe duda ni grado alguno de certeza», y

en cuyo interior solo hay «contenidos investidos con mayor o menor intensidad» (la investidura circula de una representación a otra libremente, o varias investiduras se condensan en una sola representación)⁴². Es la suposición de un sistema mutable, con un infinito poder de conjugación, irresponsable también, poco ético, pero indudablemente libre, libre de representaciones secundarias, mera emanación, descarga y nada más. Los procesos primarios son, además, atemporales [*zeitlos*] y, entregados al principio de placer, no se ven forzados a descargarse en aquellos objetos que funcionen para la reproducción, ni a obedecer ningún «miramiento por la realidad» exterior, a la que sustituyen por la psíquica⁴³. El destino *zeitlos* pulsional es el de satisfacer la tensión: no es teleológico, sino contingente y singular; no es materialista, sino inmediato y salvaje: es el destino de lo inevitable y necesario en un instante de efímera casualidad.

Estética de las pulsiones III

«Solo veríamos a plena luz el significado cabal de los rasgos descritos del sistema Icc. si les contrapusiéramos y comparásemos con ellos las propiedades del sistema Prcc.»⁴⁴. Es esto, sin embargo, algo que en 1915 Freud no termina de desarrollar, y acude a Breuer para hablar de una resistencia intrínseca al sistema Prcc. que inhibe las fluctuaciones de energía libidinal. Los procesos primarios son, en sí, inaprensibles, inobjetivables, indecibles, «insusceptibles de existencia», porque «en época muy temprana» al Icc. se le superpuso el Prcc.⁴⁵ como su epidermis, de la que no tiene sentido disociarlo. Por eso, solo cuando los procesos secundarios (Prcc.) se ven arrastrados a ‘regresar’ a un estadio anterior en sueños o síntomas por obra de la censura, es posible intuir los primarios.

⁴² *Ibíd.*, 183.

⁴³ *Íd.*

⁴⁴ Freud, 1915d, “Lo inconsciente”, *cit.*, 181.

⁴⁵ *Ibíd.*, 185.

Como se ve, «todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente» pero «lo reprimido no recubre todo lo inconsciente», sino que supone solo una parte⁴⁶. Los actos de la consciencia no compondrían un hule homogéneo, serían más bien islotes salpicando un páramo de marismas compuesto por los tiempos de los que la consciencia no es testigo: en cada instante la atención consciente «abarca solo un contenido exiguo», el resto del tiempo se halla en estado de latencia⁴⁷. Más que nunca se desprende aquí la imagen de una superficie, rugosa, iluminada por un haz rasante que resalta ciertas alturas y deja en sombra a las depresiones, convirtiendo esa volumetría en una imagen bidimensional y binaria: luz y oscuridad, color y opacidad, visible e invisible. Pero la superficie que no es susceptible de luz no debe entenderse como el contrapeso estructural para que los resaltes se iluminen, sino como la constatación de que lo iluminado es la única opción posible en el momento absoluto de esa contingencia por imposibilidad –oscuridad– de otras opciones. La potencialidad no son las posibilidades de infinitos puntos, heterogéneos, sin jerarquías, en los que virtualmente la masa oscura interrumpiría el sesgo de luz y de los cuales vemos uno: la potencialidad es lo que ese único punto iluminado desencadena como las posibilidades no dadas, o las que son sus propias posibilidades de aparición. En efecto, solo a partir de los instantes de consciencia se puede hablar de lo no-consciente, lo latente, como esos «restos de procesos somáticos de los cuales lo psíquico puede brotar de nuevo» en otra ocasión, en otro resalte: una «serie inacabable de estados de consciencia», no una consciencia segunda, sino «actos psíquicos que carecen de consciencia», desconocidos para nosotros y que se ignoran entre sí⁴⁸.

⁴⁶ *Ibíd.*, 161.

⁴⁷ *Ibíd.*, 163.

⁴⁸ *Ibíd.*, 164-167. «¿De qué modo podemos llegar a conocer lo inconsciente? [...] Solo como consciente, después de que ha experimentado una transposición o traducción a lo consciente» (*Ibíd.*, 161).

En definitiva, una fenomenología del Inconsciente no sería posible, pues no se debe confundir el proceso psíquico inconsciente, «que es objeto de la consciencia», con «la percepción que ésta hace de él», con lo que lo psíquico no es «necesariamente en la realidad según se nos aparece»⁴⁹. Sobre sus fenómenos pesa una sospecha que no se limita, desde luego, a afirmar que no son lo que parecen, o bien que la esencia de las formaciones del inconsciente es su auto-ocultación, su diferimiento constante –un desplazamiento, una deformación–, algo que nos mantendría a flote en un pantano de diferencias. Antes bien, lo interior es lo que queda siempre en la sombra de todo cuanto surge a la superficie, a pesar de los avances técnico-científicos y los dispositivos que intentan desplegarlo; es lo que no emerge a la superficie, solo perceptible en la superficie emergida. Es la superficie la que genera su interior, el cual no es que siempre quede más lejos, sino que lo inmediato manifiesto pone en marcha la sospecha de su trasfondo, lo incondicionado engendra lo condicionado, lo acausal puntea en constelación sus causas, y esa sospecha los arrasa, los condena, a los fenómenos, hace caer su apariencia manifiesta para desvelar... su mera caída, su apariencia cayendo.

Como el *Ícaro* de Brueghel [fig. 27], en donde el accidente imposible, la abrasión por el sol, no causa la aparición en la escena del cadáver de Ícaro, sino que la imagen del paisaje marítimo, el hombre que trabaja la tierra, etc., poniendo la pregunta del porqué de esa su singular composición, hace posible la aprehensión del acontecimiento del trauma⁵⁰. En contra de la acepción tradicional, que reza que el episodio mitológico es la excusa para elaborar un paisaje cotidiano y profano, la verdad es que la combinación de las piezas y fragmentos que se tienen a mano es lo que puede abrir el espacio íntimo al mito. No es que lo secular arrincone a lo místico, sino que lo

⁴⁹ *Ibíd.*, 167.

⁵⁰ Una alegoría alquímica, el sol y el navío simbolizando el oro y el *athanor*, de la transmutación de la materia; o un proverbio flamenco, “ningún arado se para porque muera un hombre”, abren el espacio para sospechar lo irrepresentable por deformación y desplazamiento.

posibilita, y lo místico está en todas partes. Hay que entender esa caída abrasiva no como el derrumbe de la edificación consciente, denudando sus fallas, sino como un éxito de lo simbólico, el éxito de formación de una imagen de identidad (la muerte de Ícaro) en esa coincidencia compositiva. Los elementos que se revelan en la consciencia no son los fenómenos de valores y acciones inconscientes porque lo inconsciente, por definición, no existe salvo como posibilidad en lo consciente. Lo inconsciente es el paso que la superficie consciente experimenta hacia otro momento superficial, solo en la medida, eso sí, en que se apele a las posibilidades no dadas, a un estrato de totalidad pasada que emerge *a posteriori*, a partir de su enfrentamiento con la barrera de la procreación, como eso que permite ver que la actual es la única posibilidad de dicha-en-la-castración.

Ante la pulsión

La dicha absoluta es intuita como el peligro invisible de una libido “desasida”, irresuelta, cuyo escalofrío tensional, suspendida su descarga, genera insatisfacción hasta que no ocupe algún continente: alguien enferma de neurosis si sus aspiraciones libidinales encuentran oposición y no se desarrollaran con normalidad, «si su yo ha perdido la capacidad para colocar de algún modo su libido»⁵¹.

Ante la pulsión en bruto el aparato psíquico organizará su defensa: atendiendo a la dimensión económica del proceso, Freud localiza una contrainvestidura, «el único mecanismo de la represión primordial», una fuerza que presiona constante en sentido opuesto a la asediante «agencia representante psíquica» –el representante afectivo al que la pulsión permanece ligada–, forzándola a escoger otro representante en el que

⁵¹ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 351-352. En 1894 Freud habla de una «acumulación de tensión sexual física» en las neurosis de angustia, angustia que se produce «por mudanza» desde una «tensión sexual acumulada» que no puede devenir «afecto sexual» (Freud, S.: 1894, “Manuscrito E”, en *Obras...*, vol. I, 230).

encarnarse⁵². Y una represión segunda (*Nachverdrängung*), la represión «propriadamente dicha», actuando en la barrera entre el Icc. y el Prcc.-Cc., que le sustrae, a una representación dada, la investidura que proviene del sistema Prcc. y, con ella, la susceptibilidad de consciencia, condenándola a permanecer en el Icc. (conserva la investidura inconsciente que ya poseía, o es ulteriormente investida desde este sistema). Este es el supuesto funcional de un cambio de estado, una «mudanza en la investidura» ejercida sobre «los retoños psíquicos de la agencia representante reprimida»⁵³.

Pero si se afirma que las causas de lo Prcc.-Cc. son, en gran medida, inconscientes, entonces el Icc. no vive como reliquia de otro tiempo, no solo es un «órgano rudimentario, un residuo del desarrollo», sino que se infiltra en el Prcc. y es infiltrado por este, como «una red de vasos comunicantes»⁵⁴. Esta polución mutua entre los sistemas se comprueba cuando hay «retoños del Icc.» que presentan una alta organización, distinguiéndose apenas de las formaciones de la Cc. pero que, mientras sigan exhibiendo los indicativos de una intensificación en su investidura inconsciente, seguirán siendo, para el sujeto, «insusceptibles de devenir conscientes»: son las formaciones de la fantasía⁵⁵. Cualitativamente pertenecen al sistema Prcc. pero, de facto, al Icc.: «su origen sigue siendo decisivo para su destino»⁵⁶, como esos rasgos, dice Freud, que conmueven el rostro de una persona blanca delatando su ascendencia negra⁵⁷, y que en el *apartheid* de los años 60 en Estados Unidos, por ejemplo, les habrían automáticamente excluido de la mayor parte de las esferas de la sociedad.

Por ello, enmienda, debería poderse hablar no de una censura ubicada entre Icc. y Prcc., sino de una entre Prcc. y Cc.: en lo Prcc. habitaría mucho de lo que proviene de lo

⁵² Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, cit., 178 y Freud, 1915c, *La represión*, cit., 143.

⁵³ Freud, 1915d, 177.

⁵⁴ *Ibíd.*, 187. Y Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 314.

⁵⁵ Freud, 1915d, 187-188.

⁵⁶ La necesidad de elaborar fantasías proviene de las pulsiones, son un trabajo pulsional que, es más, se considera un tesoro primordial compartido por la especie, una suerte de patrimonio filogenético (Freud, 1916-1917a, 338).

⁵⁷ Freud, 1915d, 188.

Icc. pero solo una parte podría acceder a la consciencia. Si un contenido psíquico no rechazado pasa al sistema Prcc.-Cc., será susceptible de consciencia siempre y cuando cumpla ciertas condiciones: si se le liga, por ejemplo, una «fijación nueva», una «segunda transcripción de la representación correspondiente», resultando de ello una representación actual en la que subsiste, además, la «transcripción originaria inconsciente»⁵⁸. Por ejemplo, si se le comunica a un paciente una representación deducida en análisis que, se supone, había estado reprimida hasta ahora, aunque el paciente la niegue, la desautorice [*ablehnen*], se habrá introducido ya un cambio. Ahora el paciente tiene la misma representación «bajo una doble forma en lugares diferentes de su aparato anímico»: en primer lugar, el recuerdo consciente de la comunicación verbal que el médico le ha transmitido; en segundo lugar, «lleva en su interior (y en la forma que antes tuvo) el recuerdo inconsciente de lo vivenciado»⁵⁹.

Así, hay un pasado interior activado en simultaneidad con la experiencia de actualidad: la cura llegaría, en teoría, como en toda historia de fantasmas, cuando, según un esquema tópico, la huella mnémica auditiva consciente introducida en el análisis venciera las resistencias y estableciera contacto con la huella mnémica inconsciente, cancelando así la represión. Aunque creo más oportuno considerarlo desde el punto de vista temporal, a saber, la modificación introducida a nivel consciente no es tanto el objeto que rellena el molde de la representación reprimida, sino el tiempo en el que la representación auditiva adquiere la entidad significativa, la saturación identitaria y la capacidad de producir efectos de verdad, que la ungen como si siempre hubiese estado ahí. La huella escuchada en el presente solo adquirirá sustancialidad si, en un movimiento dialéctico, es capaz de generar un aura de pasado: no todas las percepciones tienen semejante poder. En efecto, puede que la representación aportada por el médico

⁵⁸ *Ibíd.*, 169-170.

⁵⁹ *Ibíd.*, 171.

no se conecte con los estilos inconscientes del paciente, no se enganche a su interés psíquico, no despierte asociaciones: en ese caso el médico sabrá que no debe seguir por ese camino yermo.

Freud especifica que la identidad entre la comunicación actual y el recuerdo reprimido no es sino aparente, el «tener-oído» y el «tener-vivenciado» son dos cosas distintas, «por más que posean idéntico contenido»⁶⁰. No se trata, avisa el doctor, de un cambio de estado funcional en el mismo material (una opción «menos plástica»), sino que la representación estaría en dos lugares a la vez, en el Prcc. y en el Icc., sin ver impedido por la censura su tránsito de uno a otro y sin perder su asiento en cada uno de ellos⁶¹. Entonces ¿por qué es necesario mantener que consciencia e inconsciente se entresacan, si no solo no pueden compararse, sino ni siquiera postularse al mismo nivel ontológico? Hay magia, y el fragmento material es otra cosa; habría simultaneidad de planos, el material y el psíquico, el histórico y simbólicamente definido y el aurático. No hay maleabilidad ni mutabilidad, hay dos tiempos: uno diacrónico, otro acrónico, ya que no puede haber sincronía al carecer el Inconsciente de dimensión temporal. Por el contrario, se podría defender que los “islotes” temporales manifiestos toman lugar como *momentos*, diría un futurista, no relacionables entre sí, únicos y absolutos, y por ello también efímeros e irrepetibles. No es que el orden vigente reciba los constantes envites de lo rechazado, sino que la incorporación de un cambio material introduce un cambio psíquico, como si el primero hiciera posible al segundo replegando la volumetría de su especificidad superficial.: la clave no es diluir las cristalizaciones históricas en el mar de flujos intemporales en busca del crudo trabajo inconsciente, sino saber aprovechar esos

⁶⁰ Ibid., 172.

⁶¹ Ibid., 171.

surcos de oportunidad generando momentos de identidad y realidad psíquica, «la decisiva» por delante de la material⁶².

Zeitlos

Georges Didi-Huberman sostiene que la condición *zeitlos* del Inconsciente es eminentemente dialéctica, pero una dialéctica irresuelta: la «negatividad fecunda del propio flujo temporal», «porque bajo el río del devenir está también el lecho del río: es decir, el *otro tiempo del flujo*», porque existe «bajo la *cronología* del río que corre a través de las gargantas del lecho [...] su condición *crónica*, cuyos accidentes, invisibles en superficie, determinarán [...] los *anacronismos* de la corriente»⁶³. Todo ello no es el indicativo de aquello de lo que el inconsciente carece –la dimensión temporal–, sino «su condición misma de trabajo, de exuberancia, de complejidad»⁶⁴. Emergencia rítmica que interrumpe el flujo diacrónico por intermitencias, en formas supervivientes: es la inalterabilidad de la memoria rechazada, que se manifiesta repitiéndose en síntomas que no son sino pura repetición en sí, repetición de un objeto virtual a modo de una instancia inmanente al propio *continuum*, o su disrupción mediante la inclusión de una diferencia que lo zancadillea⁶⁵. Todo tropiezo, todo rizo en el curso de la corriente no ocurre acorde con dicho fluir, sino que, según esta acepción, lo corta, contraría su normal progresión, como el áspero atasco de una cinta de vídeo. Lo que no se recuerda conscientemente se repite en la experiencia como síntoma; el hecho olvidado no aparece como recuerdo sino como acción⁶⁶. Dice Freud: a menudo hay actos y exteriorizaciones «que noto en mí», que no son necesariamente sueños o actos fallidos, y que «no sé enlazar con el resto de mi vida psíquica», así que, juzgados «como pertenecientes a otra

⁶² Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 336.

⁶³ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit., 289.

⁶⁴ *Íd.*

⁶⁵ *Ibíd.*, 290.

⁶⁶ *Ibíd.*, 291-292, 282.

persona», han de atribuirse a la «vida anímica»⁶⁷. Lo rechazado solo es aprensible en la consciencia como conmoción de la superficie manifiesta, sobresalto o tropiezo, experiencia viva en el presente⁶⁸.

Y, además, la *repetición* se conceptualiza como el destino de lo pulsional, como marca de ese cuerpo que no deja de aullar, de esa necesidad somática de descarga siempre renovada. Lo que interesa de todo esto es la alusión a eso que no puede ser experimentado directamente pero que se pone como la condición necesaria para que el síntoma, entendido como cuerpo intruso, ingrese en una relación dialéctica con el flujo cronológico del devenir histórico del individuo. Escribe Didi-Huberman: «Freud comprende que el origen no se debe pensar como un punto fijo, por lejos que se sitúe en la línea del devenir [...]. El origen no podrá ya reducirse a una fuente factual, cualquiera que sea su “antigüedad” cronológica», ya que es una imagen actual la que, “*a destiempo*”, adquiere valor de traumatismo»⁶⁹. Como para el *Nachleben* de Warburg, para la *Nachträglichkeit* freudiana «el origen no se constituye si no en el retraso de su manifestación»⁷⁰: Warburg se fijará antes en las supervivencias, en las repeticiones y diferencias que se despliegan entre las distintas representaciones tardohelenísticas o en las copias romanas, antes que en las fuentes absolutas de sus fórmulas de *pathos*, los supuestos originales arcaicos, pues en la impureza es en donde se revela más poderosamente una fuente originaria que es, en todo caso, «inexistente»⁷¹.

La acertada lectura de Didi-Huberman, no obstante, se mueve en una dirección problemática. Defiende unas imbricaciones temporales horizontales que interconectan representaciones mientras abaten estructuras dominantes, categorías, genealogías y causalidades, y «que extienden su poder» a lo largo de galerías subterráneas:

⁶⁷ Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, cit., 167

⁶⁸ Didi-Huberman, 2002, 291.

⁶⁹ *Ibíd.*, 298.

⁷⁰ *Ibíd.*, 299.

⁷¹ *Íd.*

La Ninfa de Ghirlandaio, con su cesto de frutas, se reconfigura ante una cámara fotográfica como una joven india con un jarro sobre la cabeza, y el Laocoonte, debatiéndose con sus serpientes mitológicas, se reconfigura en sacerdote Hopi con serpientes bien vivas⁷².

Puede conectar, y con él Warburg, el Laocoonte con los rituales de la serpiente hopi, porque adopta el “sin tiempo” como la temporalidad de las profundidades que, poniendo en crisis las coordenadas impuestas por la temporalidad epidérmica, las confirma. En el salto de la repetición respecto a sí misma se evidenciaría un tiempo impuro, ahistórico.

Didi-Huberman ejemplifica estos ejercicios para abrir otro de sus libros: se planta físicamente ante una superficie de color que imita mármol, perteneciente a la parte inferior del retablo de Fran Angelico llamado la *Madonna delle ombre*, en el convento florentino de San Marco [figs. 28-29], y habla de anacronismo. Anacronismo, aquí, es «el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes»⁷³, no solo respecto al montaje entre la escena litúrgica, compuesta conforme a las normas de perspectiva mimética, y las placas de mármol falso, puras abstracciones, sino en los muchos planos posibles registrables en estas últimas. Altar para el retablo de la parte superior; símbolo de Cristo, a la vez rey –el Porfirio rojo de los emperadores romanos– y mártir –rojo, símbolo de la Pasión–; encarnación de las gotas de leche de la virgen en las vetas blancas del mármol; pura superficie multicolor a la que contemplar como mediación de la *Visio Dei* en el mundo material; literalidad del gesto de aplicación del pigmento, una unción, como ungido fue Cristo; o simple ornamento, heredero del uso antiguo de piedras preciosas para la liturgia.

El abanico de posibilidades simbólicas que acabo de esbozar a propósito de ese único muro de fresco italiano no encuentra en sí mismo su sentido –y no se puede obtener un principio de verificación– más que respecto del abanico abierto del sentido cuyas condiciones habría forjado, en general, la exégesis medieval⁷⁴.

⁷² Ibid., 300.

⁷³ Didi-Huberman, 2000, *Ante el tiempo...*, cit., 38-39.

⁷⁴ Ibid., 39-41.

La imagen “es” en la apertura de ese abanico, en el despliegue del montaje de las diferencias, así como el medieval arte de la memoria abría un refugio mnemónico, por medio de alusiones, homofonías o contrastes, apelando al juego diferencial entre los significantes empleados⁷⁵. El arte de la memoria que se activa aquí es el que encumbra la imagen del falso mármol como el lugar en el que la superposición de genealogías arruina cualquier lectura eucrónica (el artista y su tiempo) que se quiera emprender sobre ella, y la arroja a la vorágine de los tiempos, así como Fra Angelico habría hecho converger en su obra la heterogeneidad de sus lecturas –interpreta Didi-Huberman–, «de Platón a San Antonio», demostrando la «fecundidad del anacronismo»⁷⁶.

El acceso a la multiplicidad se consigue tras su abrupto «choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo», como el que experimentó Didi-Huberman cuando, pasando ante esta decoración del retablo renacentista, pensó en el *dripping* de Jackson Pollock⁷⁷. Evidentemente, esta comparación no resiste el análisis, pero su mero pensamiento es indicativo del «malestar en el método» que habría agredido al objeto histórico como tal con «un momento anacrónico casi aberrante, algo como un síntoma en el saber histórico», el cual se ve sobrecogido por una distancia que permite que sea la alusión visual a Pollock, y no la lectura de los textos teóricos de Alberti, contemporáneos a Fra Angelico, la que “salva” el fresco abstracto de este último⁷⁸. Una distancia que no se debe fijar, sino «hacerla trabajar en el tiempo diferencial de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores»⁷⁹.

El anacronismo, sostiene Didi-Huberman, surge en «el pliegue exacto» de la relación entre la historia de la imagen y la propia imagen como cuerpo que atraviesa esa

⁷⁵ *Ibíd.*, 42.

⁷⁶ *Ibíd.*, 42-43.

⁷⁷ *Ibíd.*, 43.

⁷⁸ *Ibíd.*, 44-45.

⁷⁹ *Ibíd.*, 45.

historia; lo que las imágenes son no aparece en la historia sino como síntoma⁸⁰. Recapitulando, entonces, la imagen-síntoma alude a un proceso psíquico que es «transhistórico» en sus efectos de montaje, una maraña de tiempos que supera lo medible, esto es, la memoria⁸¹. Algo que parece cerrar la historia, contrariando a su lógica, pero que es en verdad su apertura, y lo que la contraría es también lo que la sostiene⁸². «[U]n síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente», pero no solo porque, defiende Didi-Huberman, un segmento de pasado irrumpa en el tiempo presente, sino porque «en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran»; la imagen-síntoma es un elemento orgánico, un tejido cavernoso que facilita la «porosidad» de los tiempos, los significados y los campos culturales⁸³.

Zeitlos. Réplica I

Pensemos en el sistema escatológico de Dante: el cono invertido que es el Infierno, horadado por Lucifer en su caída, genera, del otro lado del mundo y por desplazamiento de la masa de la Tierra, el monte Purgatorio. El ángel caído está en dos lugares a la vez. Didi-Huberman diría de esto que es una «simultaneidad contradictoria», en la que la memoria del trauma se transmite como la impronta del movimiento del accidente que, lejos de restituirlo de manera idéntica, demuestra que la memoria inconsciente retorna como tiempo rechazado en el síntoma con tanta tenacidad como incertidumbre⁸⁴.

Diría que del montaje entre planos se espera que los vacíe de sus connotaciones específicas, aun conservándolas, para poder descentrar, debilitar su poder de signo presente y translucir la espesura virtual de tiempos que las sobredeterminan. Defendería

⁸⁰ *Ibíd.*, 48.

⁸¹ *Ibíd.*, 60.

⁸² *Ibíd.*, 62-64.

⁸³ *Ibíd.*, 64, 66, 70.

⁸⁴ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit., 163, 294.

un montaje de tiempos no históricos –memoria–, y un montaje no científico del saber, una poética, un oleaje de significantes, impuro, multívoco. Las determinaciones caen en cascada desde la imagen, la cual sin embargo no queda, de ese modo, abierta a las combinaciones que ella misma libera, sino que, precisamente, como he defendido más veces, se cierra como el momento único, anamórfico, irrepetible, de esa coincidencia.

Como el bulto que forma Lucifer con su caída, el monte Purgatorio, los síntomas, en sí, «no tienen sentido alguno, carecen de significado psíquico», son «procesos enteramente corporales», transicionales, emanaciones “libres” cuya auténtica libertad, empero, deberá ser medida en función de su coherencia o no con las coordenadas del medio en el que se manifiesta⁸⁵. Es lo más antiguo que hay en nosotros pero su aparición es de la más radical e inmanejable actualidad. Es una irrupción traumática, un acontecimiento real que se convierte en el subrogado de todas aquellas fantasías inconscientes que estaban esperando disponer de un medio de expresión. Mejor dicho, gracias al acontecimiento actual se puede configurar una serie de contenidos de fantasía –de libertad, deseos cumplidos, imágenes de placer, anima(l) desenjaulada– que no pretenden significar a aquello que irrumpe sin sentido, sino imponerse como su materia. Un dolor histérico, que no importa si está relacionado con un accidente real en el pasado, es el significante y la expresión para toda una serie de fantasías de deseo y recuerdos libidinosos que llegan *a posteriori*⁸⁶. De eso radicalmente nuevo solo podemos hablar, como ocurre con la criatura de Frankenstein, combinando elementos que no sean insusceptibles de pensamiento sino que “ya estaban ahí”: puede que sea así como retornen los muertos, no como intrusión directa en el mundo de los vivos, sino a partir del manejo de lo actual. Es más, si los muertos retornan es porque es materia rediviva aquello en lo cual lo nuevo se manifiesta a nuestra consciencia; lo nuevo no se

⁸⁵ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 352.

⁸⁶ *Ibíd.*, 355-356.

adivina, no se prevé, lo nuevo siempre es presencia, es sospecha, lo nuevo ya estaba ahí, en las cosas que vemos; por eso, cuando se revela, parece retornar de épocas anteriores.

Es como el famoso cuadro de Giorgione, en el que un relámpago, de improviso, ilumina una escena [fig. 30] cuya composición desarmónica causa extrañeza, como la escena iluminada por un rayo en una cinta de terror. Puede explicarse por el hecho de que se trate de una instantánea, un fragmento de una complejidad mayor que solo podremos construir, no reconstruir, siendo por ello por lo que demanda interpretación, porque merece la sospecha de entrañar un sentido por rescatar el cual, en cambio, debe ser tejido conectando los significantes manifestados con una historia de verosimilitud y sustancialidad simbólica (Adán y Eva expulsados del Edén; alegoría panteísta; *Opus alquímico*, etc.⁸⁷). Pero puede que lo que sea digno de sospecha no es si algo se contorsiona en las profundidades, sino cómo y para qué el sujeto articula esos significantes, o huellas mnémicas, de cierta manera. Ese por qué y para qué no preceden a la irrupción sintomática como su causa, sino que deben ser contruidos en terapia, enlazando circunstancias muy concretas, anhelos, deseos, todo ello bajo el sol de la nostalgia sin objeto por la satisfacción total infantil, pura hipótesis, pero que permite poner en marcha, en cada ocasión, series de connotaciones, memorias y fantaseos.

Así, el arte de la memoria confía su efectividad como *clavis universalis*, no a la apertura a la infinita potencialidad de tiempos que liga entre sí a los significantes abriendo un espacio liminal de memoria, sino justo al contrario, se basa en la posibilidad reduccionista de captar la sombra de las ideas divinas, la trama ideal que constituiría la esencia de la realidad mediante un limitado número de elementos a los que encumbra, en cada instante en el que son empleados, como el resquicio único y psíquicamente eficaz en el que puede construirse la memoria buscada. La clave es el

⁸⁷ Cfr.: el clásico estudio de Settis, S.: 1978, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Turín, 2005.

utilitarismo que impregna un proyecto como el del *theatrum mundi*, organizado como un hemicycle cuyas casillas (*loci*) y las imágenes que las ocupan quedan a merced de la serie que se desee recordar, que las estira y violenta.

Otra forma de leer *La tempestad* de Giorgione es como un recurso compositivo mnemotécnico. Uno de los más ilustres teóricos del arte de la memoria, Pietro da Ravenna, decía: «Suelo colocar en los lugares [*loci*] a hermosísimas muchachas, que excitan mucho mi memoria [...]. Si deseas recordar rápidamente, coloca a vírgenes bellísimas en los lugares [*loci*]; la memoria se excita milagrosamente por la colocación de las muchachas»⁸⁸. Esto quiere decir que el recurso de la memoria abre la imagen para orientar la libido, para manipularla incluso, para producir circuitos de regresión, desplazamiento o metamorfosis con el fin de generar deseo, como hace el análisis; aún más, crea las condiciones para construir un deseo concreto, crea los modos de empleo del deseo que ha sido compuesto en el efímero tiempo de un *loco* de la memoria. Tal vez *La tempestad* sea una alegoría del propio arte mnemotécnico en tanto que construcción de cómo se construye un discurso (de poder), mostrando cómo un hombre observa un escenario en el que una “hermosísima” mujer desnuda amamanta a un niño, o lo que es una producción consciente y retórica de disposiciones libidinales exclusivamente para un ojo masculino, del que conmueven representaciones que pueden aludir incluso a la mítica dicha absoluta del lactante, a la madre como objeto imposible de deseo, objetivada en la composición de ese instante.

La sospecha que motiva la revelación de una imagen –psíquica– en tanto que manifestación de un pasado de oscuridad pulsional, como la sombra chinesca proyectada contra el muro del mandato de la especie, tiene una de sus figuras en el deseo. Solo hay interior como la idea, la sospecha angustiante de que dicha profundidad

⁸⁸ Pietro da Ravenna, *Phoenix seu artificiosa memoria domini Petri Ravennatis memoriae magistri*, Venecia, 1491, en: Rossi, P.: 1983, *Clavis Universalis. Arti della memoria e lógica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Il Mulino, Bolonia, pp. 53-54.

inasible, que respeta sus propias leyes físicas, se ha concretado en una imagen de identidad, de verdad y con efectos de pasado. Si se admitiera que la sobredeterminación abre a la imagen y arruina la hegemonía de una identidad singular, habría que plantearse la circunstancia en la que el cierre de esa identidad sea necesaria; que sea necesaria la efectividad de una imagen y no de otra. Tal vez, la auténtica lucha contra el cierre despótico de la historia sea precisamente cerrarla, remando firme entre los remolinos del mar de tiempos para instaurar *un* tiempo nuevo.

Zeitlos. Réplica (II)

Por supuesto Didi-Huberman estaría en contra de esta última reflexión. La condición para que una imagen sea síntoma, defiende, es que desarraigue al espectador o estudioso de su marco de referencia, por ejemplo, permitiendo que Fra Angelico se contamine de Pollock, y viceversa, degustando toda la incorrección y falta de rigor académico que eso conlleva. Ese montaje abre la imagen, dice el historiador francés, ¿la abre a qué? El interés del psicoanálisis parece ser dejar sonar al medio del medio, el mensaje del medio, la estructura portante de los contenidos, despejando la visión para demostrar que no son sino puros medios con los que trabajar para liberar las contriciones pulsionales. La defensa que de la *Zeitlosigkeit* emprende Didi-Huberman establece varios planos que se infiltran en el mismo “tiempo”, como sociedades humanas sostenidas por conceptos de historia divergentes que convivieran en contradicción, desbaratando la hegemonía en solitario de uno de ellos.

Es célebre la imagen que propone Freud: «el contenido del Icc. puede ser comparado con una población psíquica primitiva. Si hay en el hombre unas formaciones psíquicas heredadas, algo análogo al instinto de los animales, eso es lo que constituye el núcleo del Icc.»⁸⁹. Como si esa «población primitiva» que habita el Icc. se rigiera del

⁸⁹ Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, cit., 191-192.

mismo modo que una sociedad “fría”, por emplear la terminología etnológica, en donde el tiempo no se cuenta como teleología o progreso, sino en función de una estabilidad con el medio y de una refundación periódica de los ciclos históricos, mientras que el sistema Prcc.-Cc. funcionara como una sociedad “caliente”, fundada en el progreso, y esgrimiendo un concepto de historia lineal y consumista. De pronto, la voracidad que se le supone al sistema primario Icc., en el que las percepciones son usadas y desechadas desprejuiciadamente con tal de satisfacer una libido siempre hambrienta y siempre móvil, es una característica que parece poderse adjudicar al sistema de la consciencia, y es más, una consciencia bien delimitada culturalmente, pues es esta última la que devora objetos y representaciones investidas con tal de hallar, en una carrera imposible, la misma satisfacción que, supone, impera en la infancia de la especie, paradójicamente contemporánea a la suya.

Ese cuerpo por domar es transversal a los momentos del sujeto, recordándonos no solo que hemos tenido infancia, sino que nuestro cuerpo animal va más allá de lo pensable. Una isla de salvación primitivista para el hedonista europeo, al que ofrece «una supervivencia [...] emancipada del requisito de realidad»: es la fantasía la balsa en la que «el sujeto sigue gozando de la libertad que le niega el principio de realidad», en ella «puede seguir siendo un animal en busca de placer»⁹⁰. Como Gauguin. De hecho, ante una emergencia pulsional, Freud advierte que el ser humano se comporta como ante la aparición de una fiera. Esta última y magnífica imagen no nos está diciendo que la fantasía (diurna o nocturna) sea la evasión respecto a las coartaciones del mundo exterior (por lo que la libertad estaría en el sueño, allí donde podemos desencadenar todas nuestras descargas pulsionales por los canales más variados, incluso los más infames, sin miramiento por nada más que por nuestro propio placer), sino que, en

⁹⁰ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 339.

función de la censura exterior, se configurarán las fantasías de libertad y placer liberado como si fuéramos un animal no salvaje, sino desenjaulado.

Lo cierto es que solo en la medida en que la conexión entre el ritual hopi y la estatua helenística permita construir una imagen de realidad (psíquica) nueva, que determine efectos de verdad e historia, y que absorba en toda la luz que sea capaz para proyectar una tan efímera como alargada sombra, esa conexión tendrá sentido dialécticamente. El asunto no es cómo negar la hegemonía de un solitario montaje de elementos (determinaciones, percepciones, otras imágenes) para hacer imagen, ni de asomarse desde las manifestaciones del tiempo consciente a la riqueza pujante e inasible del *zeitlos* inconsciente, sino dar un paso más y preguntarse cómo emplear esa tentación hegemónica, qué hacer desde la posición ocupada actualmente, cómo institucionalizar la violencia indiferenciada, la potencialidad de las profundidades que desborda entre las fijaciones temporales. Mantener la duda (factor introducido «solo por el trabajo de la censura entre Icc. y Prcc.»⁹¹), la inestabilidad respecto a la garantía de concreción histórica y autonomía estanca de las varias fijaciones, es algo que las iguala, las democratiza a ras de (sub)suelo; una revuelta que las revuelve. Sospechar, en cambio, que esa imagen es la única posible en el instante de su manifestación (sus conexiones, sus fusiones con otras representaciones, otros deseos, las peculiares estilizaciones de su modulación de los significantes, en ese instante, serán únicas) es comprender el *zeitlos* como que en el Icc. no hay dudas ni certezas, sino que las representaciones ostentan una verdad, una intensidad, que es la más alta e incomparable en el momento de su investidura, como un órgano excitado sexualmente. La duda actúa igualando, la sospecha, jerarquizando⁹².

⁹¹ Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, cit., 181.

⁹² Groys, B.: 2000, *Unter Verdacht*, trad. cast. M. Fontán del Junco y A. Martín Navarro, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 81-82.

Estética de las pulsiones IV

Un ejemplo de una histeria de angustia nos confirma estos pasos de baile. Aludiendo al caso llamado del “pequeño Hans” de algunos años antes, Freud escribe sobre eso que aparece, sobre el acontecimiento. Como premisa, ya antes se había definido a la angustia (*Angst*) como la acumulación de un estímulo endógeno: si la tensión no consigue ligarse a la formación de un afecto sexual, se mudará en angustia⁹³. Mientras que una amenaza exterior es tramitable con una acción única, la tensión proveniente del interior es una fuerza constante, y la angustia será una señal de peligro permanente. Y da la clave: «no tenemos derecho a representarnos la producción de una tensión sexual con independencia de su gasto»⁹⁴. Ya en 1915 Freud sostiene que la represión de lo que representa a la pulsión es exitosa cuando consigue la «sustracción de la investidura energética», mientras que fracasa cuando «la parte cuantitativa no ha desaparecido», sino que ha hallado nueva (y registrable) vida retornando como síntomas o como sensaciones de afectos⁹⁵. O como angustia⁹⁶. Es posible que «el desprendimiento de afecto parta directamente del sistema Icc., en cuyo caso tiene siempre el carácter de la angustia, por la cual son trocados todos los afectos reprimidos», y la fuente de ese desprendimiento, a causa de la represión de su supuesto representante primero, es ahora dislocada en uno sustitutivo, pudiendo ser objetivada y percibida en la consciencia⁹⁷.

El doctor habla de que «la angustia surge sin que se perciba ante qué», a raíz de lo cual supone que una moción inconsciente, que demandaba transponerse al sistema Prcc., por causa de la represión ve sustraída su investidura desde este sistema, que la habría hecho susceptible de manifestarse en la consciencia, así que, desvalida, o investida solo

⁹³ Freud, 1894b, “manuscrito E”, *cit.*, 231.

⁹⁴ Freud, S.: 1895f, “Zur Kritik der “Angstneurose”, trad. cast. “A propósito de las críticas a “la neurosis de angustia”, en *Obras...*, vol. III, 132.

⁹⁵ Freud, 1915c, *La represión*, *cit.*, 149, 147.

⁹⁶ *Ibíd.*, 148.

⁹⁷ «Un afecto no hace su aparición hasta que no se ha consumado la irrupción en una nueva subrogación del sistema Cc.» (Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, *cit.*, 176).

desde el Icc., patológicamente es «descargada como angustia»⁹⁸. La *Angst* no es solo «señal de peligro»⁹⁹, ni la señal de una intensificación diferencial deducida por medio de antagonismos, sino que es una intensidad absoluta, intensidad inexplicable, inmensurable, es dolor inmediato que, aunque pueda resultar, tal vez, mayor o menor que otras intensidades experimentadas en otras circunstancias, en la contingencia de su aparecer es incomparable y reúne toda la atención (psíquica). La *Angst* es aparición en sí, que prescinde de lo que aparece¹⁰⁰.

Volviendo a Hans, la angustia corresponde a una «añoranza erótica reprimida» que, cuando aparece, carece de objeto, «como toda angustia infantil es todavía angustia, no miedo»; el niño dice simplemente que le falta la mamá¹⁰¹. La angustia ante la ausencia deviene patológica cuando persiste a pesar de haberla restaurado aportando el objeto añorado. Ante semejante «reclamo» libidinal, el sujeto emprende «un acto de huida» como si se tratara de un peligro exterior, primer paso para la formación de la fobia, que sustituye al objeto de amor, al cual por ejemplo se echa de menos, por un objeto o situación externas. La investidura preconsciente retirada es reinvestida en una representación sustitutiva, conectada de algún modo con la representación inconsciente rechazada, pero al mismo tiempo capaz de acceder a la consciencia gracias a su distanciamiento respecto de aquella. Esta nueva representación asegura al sistema Prcc.-Cc. contra la emergencia de lo reprimido, pero de ella «arranca el desprendimiento de

⁹⁸ Freud, 1915d, 179. En efecto, la definición reza que en la histeria que acompaña a la aparición de los síntomas, «ha perdido el nexo con la amenaza de un peligro» concreto (Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 365). Es lo que determina las prohibiciones, renunciaciones y demás, que caracterizan a la histeria de angustia. O, por ejemplo, en el caso de una histeria de conversión la contrainvestidura, o represión primordial, selecciona en la agencia representante de pulsión un fragmento sobre el que se le permite a esta última concentrar toda su presión; ese fragmento ‘convierte’ la entera amenaza en algo concreto, en un síntoma, que, como ya sabemos, expresa «tanto la meta desiderativa de la moción pulsional cuanto los afanes defensivos o punitivos del sistema Cc.» (Freud, 1915c, 180-181).

⁹⁹ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 359.

¹⁰⁰ La *Angst* «se refiere al estado y prescinde del objeto» (Ibíd., 360).

¹⁰¹ Freud, 1908g, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, trad. cast. *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (El pequeño Hans)*, en *Obras...*, vol. X, 23.

afecto» como si fuera el causante efectivo: es la fobia un «atrincheramiento» contra un peligro externo que subroga la «libido temida»¹⁰².

A lo largo del tratamiento se ve cómo su objeto fóbico fluctúa según la época entre peculiaridades (caballos que muerden, caballos que caen, carros cargados, etc.), demostración de que la angustia «no valía originariamente para los caballos, sino que fue transportada a estos en un segundo momento, y se fijó en aquellos lugares del complejo del caballo que resultaron apropiados para ciertas transferencias»¹⁰³. Se interroga el doctor, ¿qué hizo que la añoranza de la madre se cambiara en angustia? «Imposible saberlo», simplemente se anudó a la vivencia accidental de ver caer un caballo en la calle «merced a la flexibilidad y multivocidad de los enlaces asociativos», hábiles para integrar los varios complejos de Hans (no solo el afecto libidinal hacia la madre, sino también una moción hostil y afectiva a la vez, reprimida, hacia el padre y, en la base de ambos, la pregunta por cómo vienen los niños)¹⁰⁴.

La representación del caballo es el lugar en donde se habría hecho efectiva la transmisión desde el sistema Icc. al Prcc.-Cc., por lo que se comporta «como una fuente autónoma de desprendimiento de angustia»: el primer término se resume cada vez más en el segundo, y el niño, al final, se comporta como si no tuviera ninguna «inclinación» hacia el padre, sino como si realmente la imagen específica del caballo le suscitara angustia, así que, evitándola (y con ella su contexto), evitará la moción displacentera¹⁰⁵. El proceso represivo culminaría con la inhibición del desarrollo de angustia que parte del sustituto, cuando se percibe en la representación-fachada, en ese «parapeto», una señal de elevada excitación y se la consigue aislar, inhibiendo ulteriores avances de la misma. Es así como la construcción fóbica le proporciona a Hans una ganancia,

¹⁰² Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 373.

¹⁰³ Freud, 1908g, 44.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 109.

¹⁰⁵ Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, cit., 179.

permitiéndole, por un lado, evitar lo hostil evitando los caballos y, por otro, gracias al miedo a salir a la calle, poder quedarse en casa al lado de su deseada mamá.

Si bien la *Angst* mantiene «estrecha dependencia con determinados procesos de la vida sexual» frustrada, los enfermos «desconocen qué es eso ante lo que se angustian», y es por ello por lo que en terapia, dice Freud, «construimos el proceso inconsciente como si no hubiera experimentado ninguna represión y hubiera proseguido, sin inhibición, hasta la consciencia»¹⁰⁶. Estos procesos no evidencian sino que la *Angst* proviene de una «libido no aplicada», en suspenso (a causa de la contrainvestidura o represión primera, se dice en 1916), obligada a aliviar su insoportable tensión en un elemento que establece «su enlace con el peligro mediante una referencia simbólica»¹⁰⁷, pero cuyo proceso de constitución, como se ve en el caso de Hans, es alegórico, tomando de aquí y de allá –mirando por la ventana– elementos que se acaban mostrando susceptibles de configurar una imagen angustiosa.

En los procesos fóbicos las percepciones son reutilizadas pero su identidad es nueva. Una condición estética típica de la fobia es la de la maleabilidad del significante, en el que no solo brotan contenidos que le son ajenos, sino que es precisamente esta susceptibilidad de transformación lo que hace a la imagen fóbica absoluta en su momento, concentrando en sí toda la atención psíquica: no es que el caballo haga las veces de los afectos contradictorios y dolorosos de Hans hacia sus padres, sino que el caballo hace posible el dolor absoluto, angustiante, desertificante de la ausencia en sí: la ausencia de mamá, de plenitud, de un lugar en la apabullante economía familiar, de un refugio ante las exigencias sexuales que van más allá de uno mismo. Ausencia a partir de la cual hacer deseo (en terapia).

¹⁰⁶ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 366-367.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 371, 373.

3. DESDE LAS IMÁGENES

Tan sólo las personas superficiales no juzgan por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo que no se ve...

OSCAR WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, 1890.

Imagen en llamas: Schreber

La definición reza que los paranoicos traslucen epidérmicamente lo que los neuróticos esconden como secreto¹: el presidente Schreber transparenta la fantasía de tener un cuerpo de mujer mientras destruye el suyo propio. Esto se cumple por medio de un “dibujar” (un representar visual) que le procura la impresión de estar dotado de formas femeninas. «Dibujar un trasero femenino en mi cuerpo se me ha hecho un hábito, a punto tal que casi siempre lo hago involuntariamente al agacharme»², dice, y antes ha aclarado algo clave: «quien lo viera ante el espejo con la parte de su tronco desnuda –sobre todo si la ilusión es apoyada por algún adorno femenino– recibiría la impresión indubitable de estar frente a un torso de mujer»³.

La tesis de Freud aquí es que la represión de la emergencia de una fantasía homosexual pasiva hacia su primer médico, Flechsig, desencadenó en el paciente un delirio persecutorio en el que el deseo sexual del que él era el agente se vio tergiversado en una amenaza de la que él era la víctima. El recurso fue apelar a Dios, convirtiendo a la persona física, el médico, en una instancia superior ante la cual el deseo de

¹ Freud, S.: 1911a, *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, trad. cast. *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, en *Obras...*, vol. XII, 11.

² *Ibíd.*, 31

³ *Ibíd.*, 24.

emasculación pasaba, de ser una trasgresión, a armonizar con «el orden del universo», nombrándole a él en un agente para su renovación⁴. Este delirio satisface a «dos partes en pugna»: la fantasía femenina ha podido ser aceptada y, al mismo tiempo, «el yo es resarcido por la manía de grandeza», de la que Freud admite no «conocer la fuente»⁵.

Las figuras del médico Flechsig y de Dios, ahora equivalentes en el delirio, se descomponen, cada una de ellas, en dos categorías, la “mundana” y la “elevada”, una con características ideales y otra tangible; una a la que se muestra «respetuosa devoción», otra a la que se le enfrenta una «crítica blasfema»⁶. Gracias a los aportes de Jung en la materia, Freud supone que ambas figuras representan al padre, un importante médico alemán que debió de ser algo así como un dios para el joven Schreber, admiración truncada por su pronta muerte⁷. Lo siguiente es que una contingencia posterior (el encuentro con Flechsig) habría despertado dicho afecto, cancelado desde época infantil, haciendo retornar al muerto en su despliegue en varias representaciones. La paranoia disuelve y fragmenta lo que la fantasía inconsciente condensa mediante identificaciones y desplazamientos⁸. Una imagen a la que se pudiera llamar “paranoica” sería el despliegue gráfico de la dialéctica fantasmática: la negación de la realidad fáctica que en la fantasía neurótica es, a su vez, negada.

Parecería como si a la imagen del padre que reinaba en la infancia solo se la pudiera captar en el deambular entre las representaciones fragmentadas, aisladas, que forman constelaciones: los hitos de representaciones exitosas contornean la silueta de la imagen primordial. La otra cara de la misma moneda sería sostener que solo a raíz de la imagen

⁴ *Ibíd.*, 45.

⁵ *Ibíd.*, 45-46.

⁶ *Ibíd.*, 48.

⁷ Será un clásico reproche a Freud (Deleuze, Lacan, Canetti) el de no haber tenido en cuenta las perversas teorías educativas del padre Moritz Schreber, partidario de la llamada “pedagogía negra”, y su influencia en la locura del hijo Daniel Paul. En vez de una rebelión contra la severidad paterna, Freud leerá su delirio como una expresión de su homosexualidad reprimida y un intento de reconciliarse con el padre muerto. Para mis intereses, me atendré a la interpretación de Freud, aunque no le haga justicia al caso real.

⁸ *Ibíd.*, 47.

fantaseada, “cerrada”, la imagen que ya ha irrumpido y sobre la que se va a trabajar, una fantasía neurótica o un sueño, por ejemplo, es como se puede concebir la imagen paranoica como su despliegue taxonómico; como si escrutando la imagen dada del cuerpo masculino que, observado desde el exterior, parece femenino, se pudiera intuir una fuerza que combina por intensidades trozos heterogéneos y que es la esencia de la identidad así desplegada.

Gracias a los irresueltos procesos de montaje entre determinaciones que Freud adjudica al trabajo psicótico, se puede hablar de un abanico de representaciones que hace a la imagen y es desencadenado por esta. ¿En la imagen paranoica se está más cerca que nunca de tocar las dinámicas pulsionales, móviles, inquietas? ¿Qué decisión tomar al respecto? ¿Mantener abierto el abanico? ¿Restaurar la situación anterior? ¿Generar una nueva? En el análisis de Schreber se evidencia una situación que ya hemos visto: si el complejo de Edipo debería enseñar al varón que si desea a la madre le pasará lo mismo que a ella, esto es, perderá el pene, cuando esa amenaza falta, lo deseado es el cuerpo no-faltante de la madre, un cuerpo, como el propio, que represente la negación de la ausencia de pene. El individuo no ha experimentado la necesaria identificación con la figura paterna para poder optar a sujetos de distinto sexo y orientarse, así, a un enfrentamiento con un otro radical. Al sustraer del mundo exterior la investidura libidinal y retraerla al yo, el mundo subjetivo del paranoico, la asunción de su condición de sujeto en la dialéctica de los sexos, la institución familiar y los órdenes culturales, se derrumba. Por ello debe reconstruirlo (y no construirlo) y hacerlo habitable, buscando «un sustituto para esa adherencia cancelada»⁹.

El amarre buscado para esa libido “desasida” del objeto, en la paranoia se vuelca en la “magnificación” del yo. Se llega a hablar de libido *libre*¹⁰, desaplicada: son las

⁹ Ibíd., 67.

¹⁰ Íd.

pulsiones *yoicas* frente a las objetuales¹¹. Hay un desajuste en esta teoría, que obliga a Freud a referirse, de nuevo, a un representante de la pulsión preobjetual, un «representante [*Repräsentanz*] psíquico de poderes orgánicos»¹², que por un lado evidencia la imposibilidad constitutiva de hablar de pulsiones sin su aplicación y, por otro, entiende la pulsión como el tiempo de su aplicación, tiempo preobjetivación que es inconmensurable porque los objetos por investir ya están ahí, porque solo a partir de las representaciones que maneja en terapia es como se puede hablar del momento inaprensible que las ha provocado en la consciencia. El representante de pulsión parece ser una suerte de principio formal de esos “poderes orgánicos”, gesto que percibe el mero movimiento pujante del organismo e introduce a los objetos ¿la pulsión es el hiato de posibilidad de los objetos? Más bien, se trata de que en las investiduras se objetiva la dificultad de hablar de algo que precede a su propia percepción psíquica; los objetos son, efectivamente, la objetivación del desfase entre el cuerpo pleno de pulsión y su vida-en-castración. Ese desfase permite hablar de la memoria de la imagen.

Volviendo a los modos de hacer, por un lado, el sueño prepara el material lingüístico para su regresión a la cosa, a la que “retrabaja” como fantasía y a la que hace consciente como percepción sensorial alucinada y cumplimiento de deseo, esto es, reconduce las representaciones-palabra (*Wortvorstellungen*) a las representaciones-cosa (*Sachvorstellungen*) y son estas las que son elaboradas como un lenguaje. Por su parte, en la esquizofrenia lo que está roto es el intercambio entre las investiduras-cosa del Icc. y las de palabra del Prcc., las cuales son elaboradas por el proceso primario como si fueran investiduras de cosa (huellas mnémicas), pudiendo la libido circular libremente

¹¹ En *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, del mismo año, Freud llama “yoicas” a las pulsiones que median las aspiraciones libidinosas con las posibilidades de su cumplimiento en el mundo efectivo, o pulsiones de autoconservación.

¹² Freud, 1911a, *Puntualizaciones...*, cit., 68.

entre ellas, intentando restituir y reparar las representaciones-objeto (*Objektvorstellungen*, las entidades cosa+palabra)¹³.

En la comparación imagen neurótica/imagen paranoica, en el salto entre la imagen cerrada y la imagen abierta, es en donde se podría contemplar el trabajo pulsional, los flujos de creatividad de ida y vuelta. Pero siendo más precisos, en la distancia entre la condensación neurótica y el abanico paranoico se revela no una sopa de fijaciones, una charca de representaciones, como si fuera esa potencialidad siempre viva a la que enganchar una efectividad coyuntural de imagen, sino el poder de un punto de dolor compuesto mediante aglomeración: un rostro de Arcimboldo (la fantasía neurótica) disgregado entre sus componentes (paranoia); una anamorfosis tan efímera como decisiva. El análisis debe «entramar el surgimiento de una fantasía de deseo con una frustración, una privación en la vida real y objetiva»¹⁴. El trabajo analítico debe ser muy preciso, trabajar en una parcela muy delimitada, debe ocasionar imagen, cerrarla y no abrirla, en la oportunidad de la cura, y entender, como en este caso, que la imposibilidad de la imagen que irrumpe (no es posible que sea de otra manera) es el punto trascendental que construye, para Schreber, en su actualidad inmediata, la efectividad de la ausencia del padre en sí insimbolizable.

Freud pone el ejemplo de otro individuo que, tras la muerte del padre, sufrió su primer ataque de angustia (*Angst*) cuando, trabajando el campo con una azada, de pronto sintió un infinito vértigo al ser iluminado de pleno por el sol, imaginando que el padre lo sorprendía mientras copulaba con la madre¹⁵. *Angst* como libido reprimida, en tensión, extática, presionando las paredes del yo sin conseguir volcarse en un objeto y

¹³ Freud, 1917a, "Complemento metapsicológico...", *cit*, 227-229.

¹⁴ Freud, 1911a, 53.

¹⁵ Maravilloso ejemplo, que se puede conectar con el episodio de Van Gogh abrasado psíquicamente por el sol en las campiñas de la Provenza, pasando por el ojo pineal de Bataille, síntoma de ese intolerable mirar frente a frente al astro rey, y que supone la carga culpable y limitadora del *homo sapiens*, cuyos ojos se condenan a mirar solo al frente, hasta llegar al *Hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann, en donde Nathanael teme que la luz del sol queme sus "hermosos ojos" así como el fuego alquímico mató al padre. Casos en los que el agujero de la castración es objetivado a partir del vértigo angustiante, y no viceversa.

resolviéndose, en cambio, en imágenes de delirio: es la emergencia de un momento de disrupción absoluta, de caída, de aplastamiento por la luz solar. Solo con posterioridad ese impacto sin sentido es identificado con la vigilancia paterna, la tierra arada traduce el cuerpo de la madre, etc. La imagen surge por intrusión; su imaginalización, y sus condiciones trascendentales, vienen *a posteriori*.

La dificultad del análisis a esquizofrénicos reside en que el propio paciente proporciona la explicación a su delirio e intenta reconstruir los apuntalamientos en la realidad efectiva: es un viejo lema el que reza que las formaciones delirantes son un intento de restablecimiento¹⁶. Mientras que el delirio paranoico se genera proyectando al mundo exterior la percepción homosexual interna (o la negación de la diferencia sexual) sofocada, pasando del deseo activo a la manía persecutoria, por su parte el delirio histérico es *alucinatorio*, pero una alucinación que no rechaza (*Verwerfung*) y reconstruye, sino que reprime (*Verdrängung*), liquida el amor de objeto, efectuándose una regresión no hasta etapas superadas del desarrollo libidinal, como en la perversión, sino al mismo «comienzo del desarrollo, que partiendo del autoerotismo aspira al amor de objeto»¹⁷. Dicho de otro modo, tras el impacto de lo que aparece, la paranoia tendería a reconfigurar el mundo externo en función de la imagen del yo, y el delirio se superpone ocultando lo que no tiene que ser, el orden erróneo que se manifiesta en la crisis patológica, reescribiendo la relación entre cuerpo pulsional y mundo exterior (no en vano el delirio de Schreber, exhibido a ojos de Dios, tenía como objetivo volver a estar “en armonía con el orden del universo”). Por su parte, la crisis histérica aspira a volver a empezar, intentarlo de nuevo, repetir el hito de la investidura de objeto, repetir el gesto creativo de mundo que ocupa objetos y desea construir identidad. Así, la mayor expresión de libertad pulsional puede que sea no la condición de no cristalización del

¹⁶ Freud, 1911a, 65.

¹⁷ *Ibíd.*, 71.

montaje y el abanico esquizofrénico, sino el cierre de una imagen de autoridad nueva. La imagen delirante neurótica resulta, así, apta para la cura, pues intenta comenzar de cero encarnando la falta misma; en cambio, la imagen paranoico/perversa despliega los retazos de un fracaso infinito.

El aún-no de la imagen I

Si el imperio de las fantasías se impusiera al de la realidad advendría la patología, la *dementia*, que es cuando las investiduras preconscientes ostentan el estatus de las huellas mnémicas inconscientes (impresiones visuales, recuerdos vivenciales reprimidos) o, dicho mejor, cuando los representantes de pulsión ejercen atracción sobre los pensamientos vertidos en palabras¹⁸, las cuales abandonan su apuntalamiento en la realidad material y encarnan, como si fueran representaciones, la carga pulsional. Pero para poder hablar de alucinación, además de recurrir a la regresión, es necesario plantear la circunstancia en la que falla el examen de realidad y se esfuma la opción de medir los reclamos pulsionales con su aplicabilidad al mundo exterior y de distinguir entre la *representación* fantasmática de un objeto del deseo, la percepción desiderativa, siempre cumplida, y su *percepción* sensible, las posibilidades de su cumplimiento real¹⁹. Volvemos a encontrar aquí la tesis que defiende que, ante una realidad insoportable, el yo sustrae la investidura al sistema P.-Cc. y las fantasías de deseo inconscientes son admitidas como una alternativa mejor, el examen de realidad no rige, la demanda de placer se ve cumplida y el proceso de trasponer la fuerza pulsional a la palabra no se aplica al mundo exterior, sino que encumbra la imagen pensada a la categoría de real.

Mientras que en el sueño el propósito de preservar el estado del dormir bloquea la manifestación exterior (motriz) del contenido inconsciente, la fantasía que se hace real

¹⁸ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 229.

¹⁹ *Ibíd.*, 230-231.

no se topa con esa barrera formal, y obliga a la resistencia preconscious a ir más lejos, hasta la desfiguración total, para permitir su acceso a la Cc. Si la actividad inconsciente alcanzara excesiva intensidad en su investidura de lo deformado susceptible de consciencia, entonces «lo inconsciente irrumpiría hasta la satisfacción»; «un poco más o un poco menos de desfiguración cambian radicalmente el resultado»²⁰. En el delirio «la realidad del pensar es equiparada a la realidad efectiva exterior, y el deseo, a su cumplimiento, al acontecimiento, tal como se deriva sin más del imperio del viejo principio del placer»²¹. Podría reformular esta sentencia para mis intereses, y decir que la imagen (fantaseada) es el *acontecimiento* cuya mera irrupción es el cumplimiento de un deseo, desentendiéndose de la realidad efectiva. Una imagen es patológica cuando procura demasiado “placer” y la intensidad de su apabullante relámpago procura “displacer” en el medio en el que irrumpe.

Una imagen que, en cambio, sufre suficiente metamorfosis como para ser aceptada en la consciencia, es aquella que, en el momento de su irrupción, cumple un deseo cuya radicalidad queda institucionalizada, y activa los circuitos necesarios para regular su acontecimiento amoldándolo a los requisitos que impone la ley castradora, la “omnipotente represión”, la evolución libidinal, que lo trata como la necesaria contrapartida para posibilitar el pacto entre individuos deseantes, que en el mito de *Tótem y tabú* adopta la forma de la paz social. Esta sería la manera conservadora de entender la emergencia pulsional: como fuerza por consensuar, cuya doma y adaptación configura las acciones manifiestas y conscientes del individuo. Pero no hay que olvidar que en la imagen educada la deformación ejercida por la censura es el indicativo, por lejanía, de la cercanía excesiva de una sobreestimulación pulsional, o de una incongruencia entre esa intensificación y su significante.

²⁰ Añade Freud: los objetos ideales de los hombres provienen de las mismas percepciones que los más aborrecidos, distinguidos por ínfimas modificaciones (Freud, 1915c, *La represión*, cit., 145).

²¹ Freud, 1911c, *Formulaciones sobre los dos principios...*, cit., 230.

Por ejemplo, los elementos a los cuales las pulsiones se fijan (huellas mnémicas combinadas, reales o no) se desarrollan con mayor riqueza una vez han sido sustraídos del influjo consciente por la represión segunda, y la fantasía que está detrás del síntoma parece ser un cuerpo hinchándose de intensidad pulsional. Activa ahora en el Icc., la representación investida se desinhibe en una constreñida expansión del monto de excitación o sobreestasis [*Aufstauung*], que ejerce una presión continua, fruto de la satisfacción denegada²². La nueva vida de los «retoños de lo reprimido primordial», gracias a que mediante la desfiguración y el desplazamiento se han distanciado del representante reprimido, recluidos ahora en el submundo, «prolifera en las sombras»²³: fantásticas formaciones son engendradas, caprichosas combinaciones, genitales con forma de pez abisal, rodillas con rostro bestial. Los antiguos arcángeles [**fig. 31**], irreconocibles en formas extranjeras, gracias a la censura hallan libre el acceso a lo consciente. Así, el mal adopta innumerables formas.

En 1894, Freud hablaba de «algo»

que tiene todas las propiedades de una cantidad —aunque no poseamos ningún medio para medirla—; algo que es susceptible de aumento, disminución, desplazamiento y descarga, y se difunde por las huellas mnémicas de las representaciones como lo haría una carga eléctrica por la superficie de los cuerpos²⁴.

Partiendo del supuesto de una representación que, combatida por el yo, ve impedido su acceso a la consciencia, su «afecto liberado», que sigue activo, «puede aprovechar cualquier representación que por su naturaleza sea compatible con un afecto de esa

²² Freud, 1915c, *La represión*, cit., 140, 144.

²³ *Ibíd.*, 140.

²⁴ Freud, S.: 1894a, “Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer psychologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen”, trad. cast. “Las neuropsicosis de defensa. Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias”, en *Obras...*, vol. III, 61.

cualidad, o bien tenga con la representación inconciliable ciertos vínculos»²⁵. Freud parece superar todo determinismo, toda causalidad, cuando añade que

Una angustia liberada, cuyo origen sexual no se debe recordar, se vuelca sobre las fobias primarias comunes del ser humano ante ciertos animales, la tormenta, la oscuridad, etc., o sobre cosas que inequívocamente están asociadas con lo sexual de alguna manera, como el orinar, la defecación, el ensuciarse y el contagio en general²⁶.

Nada justifica la aplicación de la carga «esforzante», la «aptitud para dar un envión a la motilidad»²⁷ a una representación concreta, así que, aunque pareciera que ciertas cavidades fueran más propensas para generar pozas o remansos en el largo fluir pulsional, preñándose de intensidad psíquica y connotación sexual, en verdad es necesario elaborar retroactivamente por qué ciertos elementos están «inequívocamente asociados» a un determinado origen sexual (tormenta como la violencia del nacimiento, serpiente como símbolo de la plenitud imposible de la madre, micción como el chorro cultural que suprime el fuego prometeico²⁸). Visto a la inversa, la imagen causa la *Angst* que con ella irrumpe, es la imagen la que desencadena ese poder. En la imagen se objetiva no solo la pulsión entendida como su potencialidad, gracias a la introducción de la represión como lecho trascendental de los objetos investidos, sino también la angustia que produce esta combinación pulsión-represión, esto es, la frustración de la emanación del representante pulsional, la ausencia misma de aplicaciones. Habría un estado átono (y angustiante) de la pulsión, un estado suspendido, sin orientarse hacia ninguna representación a causa de la censura y sin ocupar ningún medio para su satisfacción; de ese estado tendremos noticias gracias, paradójicamente, gracias a la censura, al borboteo, a la intensidad superficial. Sabremos de la ausencia de

²⁵ *Ibíd.*, 55.

²⁶ *Íd.*

²⁷ Freud, 1908g, *Análisis de la fobia de un niño de cinco años...*, *cit.*, 113.

²⁸ Mucho tiempo después le dedicará un textito a este asunto: Cfr.: Freud, S.: 1932a, “Zur Gewinnung des Feuers”, trad. cast. “Sobre la conquista del fuego”, en *Obras...*, vol. XXII.

representaciones por el exceso de imagen, así como sabremos de la acumulación de agua, agua en estasis, por la creciente superficie de humedad del otro lado del muro.

¿Por qué? Cabe tener en cuenta lo señalado páginas atrás, que en casos de enfermedades comunes las pulsiones autoeróticas y las pulsiones yoicas son indiscernibles al tener idéntico destino: la autoconservación, ya que el interés psíquico del enfermo es fuertemente egoísta y retira «de sus objetos de amor el interés libidinal», reuniéndolo en su yo o en el órgano dolorido, «el órgano que le atarea»²⁹. Del mismo modo reciben “interés” los genitales excitados sexualmente, afectados por una «sensibilidad dolorosa», característica que es llamada “erogeneidad” (*Erogenität*), extensible a todos los órganos. A cada investidura de órgano «podría serle paralela una alteración de la investidura libidinal dentro del yo»³⁰. En estos casos se puede hablar de pulsión pura que abandona cualquier otra investidura para retirarse y concentrarse en un único punto, en la representación altivamente investida.

La aparición de una imagen fóbica, ya lo hemos visto, no es solo una formación reactiva para protegerse contra la angustiante libido, sino una percepción investida, una tensión encarnada, la investidura de una ausencia de investiduras. Pero esto es así siempre que se cuente con el cuerpo pulsional precastración en tanto que medida de los efectos de la castración o inserción en cultura. Solo hay inmensidad pulsional en su opuesto, en su cristalización y limitación en una imagen de intensidad; se puede hablar de sobreestasis pulsional, paradójicamente, como de la ruina del estadio tensional inaplicado. La pulsión que emana salvaje no debería ser comprendida como si de un océano se fijaran determinadas impresiones, la imagen de la tempestad, sino que la tempestad es imagen de la inmensidad angustiosa, del trauma inimaginable de su propia

²⁹ Freud, S.: 1914d, *Zur Einführung des Narzissismus*, trad. cast. *Introducción al narcisismo*, en *Obras...*, vol. XIV, 76, 79.

³⁰ *Ibíd.*, 79.

aparición, porque nada garantiza que se pueda hacer imagen de –imaginar– esa totalidad, porque esa totalidad solo es posible en castración.

Unido al argumento de que a mayor deformación, a mayor distancia respecto a la comprensión consciente, más cercanía pulsional, tenemos que la concentración libidinal en un solo punto, un órgano total, solo puede ser inteligida si es lanzada hacia la noche de su transformación, es decir, si es captada como la mutación, la transposición de una angustia originaria, de un corte traumático, inaugural y, por lo tanto, en el supuesto de una pérdida constitutiva. En la tormenta, en la oscuridad, también se concentra la libido como en un dolor o una excitación. Son impactos que movilizan una libido que arrasa, con una carga excesiva, las especificidades de las percepciones que la vehiculan pero, al mismo tiempo, la libido solo vive gracias a esas especificidades. La libido las hace nacer como percepciones solo, eso sí, si son capaces de desencadenar la determinación de semejante angustia: es necesario contar con que la oscuridad, la serpiente o el orinar, puedan trabarse con un cierto afecto, terror o placer, solo en la medida en que repitan una «determinada vivencia significativa», o lo que es la *memoria* del afecto³¹. Tanto es así que incluso la angustia en estado puro debe remontarse a un antecedente, mítico, repitiendo el acto del nacimiento, la rotura, la separación de la madre: «la predisposición a repetir el primer estado de angustia se ha incorporado tan profundamente al organismo, a través de la serie innumerable de las generaciones, que ningún individuo puede sustraerse a ese afecto»³².

Y aquí interviene el análisis. Percibiremos la intensidad actual si se la entiende, parafraseando a Marx, como la farsa que repite un hecho trágico del pasado. Dado que

³¹ En el afecto, calibrado como percepciones de «inervaciones motrices», como «sensaciones» de placer o displacer, lo que «mantiene unido a ese *ensemble* es la repetición de una determinada vivencia significativa» (Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 360).

³² *Ibíd.*, 361. En capítulos sucesivos mostraré cómo esta tesis será revisitada en 1926, después de que Otto Rank publicara *El trauma del nacimiento* en 1924, cuestionando la continuidad entre el nacimiento y angustias de etapas posteriores en la vida del infante.

nada confirma que esa imagen sea definitivamente la imagen de lo que falta, del nexo perdido que restauraría la dicha infinita de la unión con la madre, por ejemplo, o que devuelva la desprejuiciada sexualidad del cuerpo infantil/incosciente, libre en sus flujos de investidura; y dado que tampoco hay nada que confirme que tras esa imagen vendrá una evolución de imágenes que acaben dando con aquella saciante, totalizadora, la actitud debería ser asumir que su coherencia está en sí misma. En la imposibilidad ideal en torno a la cual la imagen encarna la posibilidad contingente, poniendo las condiciones para su propia imposibilidad (es imposible que no sea de ese modo, no existe otra posibilidad antes o después de ella). Las singularidades superficiales, como en los arcángeles rebeldes, no disfrazarían al representante psíquico genuino de la moción somática, sino que, milagrosamente, lo harían posible y capaz de consciencia.

El aún-no de la imagen II

La pérdida en el mundo real de aquello que es obtenido en la fantasía hace imperar a la segunda sobre el primero, pero es la segunda, la ganancia del deseo cumplido en su acontecimiento, la que hace faltante al primero. La fantasía articula el mundo real haciendo las veces del suplemento que permite ganar en un mundo material en pérdida: no es tanto una formación sustitutiva de lo que nunca se dio en la vida efectiva, o un refugio frente a la insatisfacción experimentada en la medida entre lo pulsional y las imposiciones del exterior, sino la irrupción de una posibilidad determinada, concreta, una oportunidad efectiva que permite percibir las ocasiones no dadas, lo que esa imagen no es.

La fantasía es también la imagen de la propia deficiencia en la percepción del cuerpo pulsional desde la posición simbólica del sujeto, o la imagen que verifica la distancia entre la presencia pujante del cuerpo y su puesta en palabras, su asunción para con el mundo exterior; pero es una imagen no que sustituye, tapándolo, ese hiato, sino

que lo crea. El agujero abierto por la imagen actual es la memoria de lo pulsional, la sombra del cuerpo real: porque nada asegura que esa imagen vaya a colmar para siempre el agujero abierto entre la dicha originaria y la vida en cultura, es por lo que será absoluta en su contingencia efímera. Intensidad total en un cuerpo fatuo: esta paradoja, represión mediante, es manejada en la cura para que la imposible totalidad añorada sea posible en la imagen de la pérdida ganada. La imagen es imagen de la no imagen pulsional.

En *Duelo y melancolía* Freud habla de la pérdida del objeto amado y de las maneras de su tramitación. En el duelo, si bien el examen de realidad «demanda quitar toda la libido de sus enlaces con ese objeto», este último continúa presente en lo psíquico como una alucinación psicótica de deseo: un duelo se cumple cuando la desinvestidura libidinal de esa imagen de deseo se lleva a cabo poco a poco, pieza por pieza, hasta la libertad y desinhibición del yo³³. Pero el melancólico, es una definición famosa, no sabe lo que ha perdido con su pérdida. Al truncarse el vínculo libidinal con un objeto desaparecido en el pasado, la libido sustraída no se desplazó a un objeto nuevo sino que quedó libre. Así, la melancolía, a diferencia del duelo, parece ser el enfrentamiento del sujeto con una libido que ha perdido su investidura y vibra rabiosa, y a la que no se puede, de momento, gestionar.

Pero esa libido sí que se canaliza hacia otra investidura, en concreto sobre el yo: el yo se identifica con el objeto resignado y es juzgado como si fuera aquel³⁴. Por eso, para el melancólico, la pérdida del objeto es sentida como pérdida del yo, explicándose así las características de la enfermedad tales como la pérdida del interés por el mundo circundante, de la capacidad de amar, y sobre todo una gran rebaja de la autoestima (sentimiento yoico, o *Ichgefühl*), traducida en la manifestación pública de un

³³ Freud, S.: 1917b, “Trauer und Melancholie”, trad. cast. “Duelo y melancolía”, en *Obras...*, vol. XIV, 242.

³⁴ Tesis sugerida por Karl Abraham

desnudamiento denigratorio de sí mismo³⁵. Como si se diera una escisión del yo en una parte alterada por la identificación con lo perdido, y una parte crítica que toma a la otra como si fuera el objeto resignado. O, aún, un combate entre el yo educado por las demandas de la cultura, el yo castrado, y un yo infantil que, identificado con el objeto y en función de las teorías de placer/displacer, es deseado hasta el punto de ser introyectado para ser uno con él, regresando el yo a una etapa previa a la construcción del objeto como imagen de deseo³⁶. Ahora, el objeto amado/perdido por devorar e incorporar al yo equivale a querer devorar al yo, dando lugar a una ambivalencia amor/odio que obtiene satisfacción mediante una autopunición sádica, que es el atajo para no tener que mostrar hostilidad hacia los objetos externos.

El problemático movimiento que Freud intenta describir aquí es el de una oscilación que parte del yo para investir al objeto pero que, resignado este, vuelve al yo vaciándolo: la instancia crítica, representante de la cultura en el yo, comanda ahora un desasimiento de la investidura libidinal del objeto amado y perdido, tal y como ocurre en el duelo, pero, al ser ese objeto el mismo yo, este proceso se muestra como abandono de su posición –cultural– respecto al mundo. En definitiva, el melancólico es un yo tratado como una herida abierta, como un gigantesco órgano sin cuerpo que atrae sobre un único punto toda la investidura libidinal o interés psíquico, vaciando al propio yo «hasta el empobrecimiento total», ya que merece toda la contrainvestidura de la que el yo sea capaz³⁷. La contrainvestidura, recordamos, era el nombre dado a la represión primordial, la acción que permite percibir psíquicamente los latigazos somáticos.

¿Qué es ese yo al que el yo ama, pero que encarna la pérdida absoluta? ¿Qué es ese yo que se ve vaciado, pero que gana en sí mismo lo perdido en el mundo exterior? Volvamos al año anterior, 1914. En *Introducción al narcisismo*, Freud determina que

³⁵ Freud, 1917b, 246, 243.

³⁶ *Ibíd.*, 247.

³⁷ *Ibíd.*, 250, 254-255.

existe un complemento narcisista, una originaria investidura libidinal del yo, inherente a la pulsión de autoconservación del individuo³⁸, que lo caracterizaría como organismo vivo, fuente de una fuerza orgánica por satisfacer, que debe ser cedidas a los objetos para expresar el mundo exterior, pero que «persiste, y es a las investiduras de objeto como el cuerpo de una ameba a los pseudópodos que emite»³⁹.

El doctor propone tres fases: autoerotismo primordial, investidura de objetos externos, y regreso de libido al yo en el narcisismo u otros casos. Su tesis es que si esas cargas pulsionales, en la paranoia, se vuelcan en el yo, es porque las primeras satisfacciones sexuales autoeróticas «son vivenciadas a remolque de funciones vitales que sirven a la autoconservación», «se apuntalan al principio en la satisfacción de las pulsiones yoicas, y solo más tarde se independizan de ellas»⁴⁰. Todo ser humano «tiene dos objetos sexuales originarios; él mismo y la mujer que lo crió», el segundo orientado siempre hacia el primero, por lo que «se presupone en todo humano el narcisismo primario»⁴¹. La madre que amamanta es un aún-no-objeto enteramente narcisista, porque es el propio cuerpo del niño el que es fuente de placer si bien fragmentado en sus diversos puntos anaclíticos (boca, esfínteres, etc.)⁴². Solo más tarde la libido se destaca en objetos externos, cuyas primeras transposiciones son la madre o sus sustitutos; en la enfermedad se vuelve a retirar de ellos y ocupa un yo egoísta infantil virtualmente recuperado. Así, la falta que moviliza el deseo no es la unión perdida con la madre, sino la unión con el cuerpo propio autárquico, de la que la madre es vicaria.

³⁸ Freud, 1914d, *Introducción al narcisismo*, cit., 71-72.

³⁹ *Ibíd.*, 74.

⁴⁰ *Ibíd.*, 84.

⁴¹ *Ibíd.*, 85.

⁴² Mucho tiempo después, en 1938, Freud escribirá que el lactante se identifica con el pecho (“yo soy el objeto”), mientras que el tener el objeto viene después, tras la pérdida del mismo, que permite componer la reflexividad: “yo no tengo el objeto, luego yo no lo soy” (Freud, S.: 1941 (1938), “Ergebnisse, Ideen, Probleme”, trad. cast. “Conclusiones, ideas, problemas”, en *Obras...*, vol. XXIII, 301).

El yo y el objeto

Podríamos casi otear aquí un proceso de formación de imágenes, deduciéndolo de la primera tópica de los mecanismos inconscientes. La pulsión parece insusceptible de ser pensada fuera de sus fines, o susceptible de ser pensada como fin que no solo justifica sus medios, sino que los convierte en su causa. Pulsión como cruda disposición superficial, hielo virtual que abre el no-tiempo extático. ¿Un momento cero de la imagen? Pero esto es impreciso, vamos a ver por qué.

Toda vez que la tensión libidinal en el interior del yo sobrepasara cierta medida, «la vida anímica» se vería «compelida a traspasar los límites del narcisismo y poner la libido sobre objetos»⁴³. El placer infantil egoísta es patológico cuando reprime por entero el fin sexual normativo y no simplemente lo acompaña. En los casos de neurosis e histerias más comunes, si bien conservan esos posos narcisistas, no se ha cancelado el vínculo erótico con personas y cosas, sino que los han sustituido «por objetos imaginarios de su recuerdo o los han mezclado con estos», siendo la fantasía un «intento de curación» que pretende «reconducir la libido al objeto»⁴⁴. Si bien en principio es indiferente que esa pulsión se descargue «en objetos reales o en objetos imaginados», cuando la realidad externa tilda a los segundos de irrealizables, inapropiados, prohibidos, e incluso amenaza con la castración, entonces son reprimidos y se paraliza la libido⁴⁵. El mecanismo por el que se contrae la enfermedad y, por ejemplo, se forman síntomas en las neurosis de transferencia (que *transfieren* fantasmáticamente la libido desde los objetos exteriores, tanto a etapas previas del desarrollo libidinal como a las imágenes de los supuestos objetos de satisfacción primordiales), «ha de conectarse a una estasis de la libido de objeto»⁴⁶. Esa libido,

⁴³ Freud, 1914d, 82.

⁴⁴ *Ibíd.*, 72.

⁴⁵ *Ibíd.*, 83.

⁴⁶ *Ibíd.*, 81.

concentrada en el yo, devenida narcisista, cuando no puede volver a hallar el camino de investidura hacia los objetos, deviene patológica; parece que la acumulación de libido no se tolera más allá de cierta medida⁴⁷. Se puede pensar que se llega a la investidura de objeto precisamente para aliviar la presión interna, en estasis, del interior del yo.

El equivalente a la regresión neurótica sobre las formaciones de la fantasía sería, en la parafrenia, la introversión sobre el yo. El delirio de grandeza de los parafrénicos será una construcción imaginalizada cargada por la pulsión, y «solo después de frustrado ese delirio de grandeza» la libido queda libre, desasida, y, ya no más adscrita a los objetos de la fantasía, «la estasis libidinal en el interior del yo se vuelve patógena, y provoca el proceso de curación que nos aparece como enfermedad»⁴⁸. Esa “estasis libidinal”, sin descargarse en ninguna meta ni en ninguna acción motriz, en circunstancias sanas no es de larga duración y es elaborada psíquicamente para desviarla. En el estado parafrénico el “yo” no funciona del mismo modo que la fantasía neurótica, desde luego, pero también aquí el enfermo reproduciría, amplificándolo y desplegándolo, «un estado que ya antes había existido»⁴⁹, a saber, el yo en tanto que objeto sexual.

Inmediatamente Freud nota la paradoja en la que está incurriendo: ¿qué imagen del yo se está recuperando en esa reinversión de libido –narcisismo secundario–, si el “yo” como unidad, o imagen corporal singular identificada, no es una condición que se pueda decir que preexista «desde el comienzo en el individuo», es más, es algo «que tiene que ser desarrollado»⁵⁰? Todo regreso al yo parecería, así, una construcción *ex novo*. Como si el camino filológico hacia las fuentes tuviera no ya que construirlas para justificar un discurso de presente, sino construir la propia intensidad actual para justificar su prolongación hacia el pasado. ¿Cómo conjugar la pulsión yoica,

⁴⁷ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, 383.

⁴⁸ Freud, 1914d, 83.

⁴⁹ *Ibíd.*, 73.

⁵⁰ *Íd.*

supuestamente originaria, con su nueva vida como narcisismo, con su retorno tras haber saboreado su descarga en objetos externos? Algo tiene que agregarse, supone Freud, para que en el tercer momento esas pulsiones retiradas de los objetos se conviertan en una energía yoica narcisista⁵¹. ¿Preexistía el narcisismo a su derivación en pulsiones libidinales objetuales? Se habla de un narcisismo primario de autoconservación, pero no de una idea reflexiva del yo. ¿Es al cuerpo autoerótico al que hay que convertir en narcisista y construir así un yo al que la libido regrese? ¿O la clave está en la propia energía pulsional, corriente única y voluble de la que la libido sería solo una de sus tonalidades, por lo que el cuerpo investido de egoístas pulsiones de autoconservación puede ser tratado indiferentemente como un yo investido sexualmente?

Freud desecha esta última hipótesis por «intrascendente», dado que lo único de lo que puede hablar el psicoanálisis es de las «emanaciones» de la libido, «que pueden ser emitidas y retiradas de nuevo»; es decir que la “ameba” solo será concebible por la gesticulación de sus pseudópodos, «solo con la investidura de objeto se vuelve posible diferenciar una energía sexual, la libido, de una energía de las pulsiones yoicas»⁵². Solo se puede hablar de pulsión «cuando ha encontrado su empleo psíquico en el revestimiento de objetos sexuales»⁵³, desde sus aplicaciones, sea el cuerpo sexual y sus órganos de placer, sea el cuerpo enfermo o sus puntos de dolor, sea el objeto de amor o el yo como entidad autorreferida. En una nota añadida en 1915 a *Tres ensayos...*, Freud defiende que la pulsión conlleva ya su objeto, que desde «la más temprana infancia» se liga inevitablemente al pecho materno. Ese objeto *ya preparado*, exterior al cuerpo del niño, desaparecerá cuando para éste sea posible construir «la representación global de

⁵¹ Ibid., 74.

⁵² Ibid., 74-75.

⁵³ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 198.

la persona a quien pertenecía el órgano que le dispensaba satisfacción», que se imprimirá como “modelo” en toda relación erótica posterior⁵⁴.

Ante la pregunta de «¿qué ha hecho el adulto con su libido yoica?» Freud tranquiliza y apela a «la psicología de la represión»⁵⁵. Dice que no se puede hablar de «mociones pulsionales libidinosas» sin admitir que «sucumben al destino de la represión patógena cuando entran en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo», a las que aceptan «como normativas» sometiéndose a ellas⁵⁶. La pretendida «inmortalidad del yo», típica del narcisista adulto, es constante y duramente asediada por «la fuerza de la realidad», con lo que corre a refugiarse en su estadio infantil, camino ya transitado que, libre de frustraciones exteriores, es la mejor seguridad para una libido del yo que vea anulado su contacto con los objetos del mundo⁵⁷. Freud dice que la distinción entre pulsiones yoicas y objetuales debe concebirse conforme a lo biológico del individuo como cuerpo y especie: pulsiones yoicas como virtudes de un aún-no-yo simbólico, «la hipótesis de unas pulsiones sexuales yoicas separadas, y por lo tanto la teoría de la libido [...], en lo esencial tiene apoyo biológico»⁵⁸. El cuerpo sin progreso libidinal se corresponde a un estado que no conoce la frustración, un estado ahistórico, inmortal, de avasallamiento, que no «renuncia al goce»⁵⁹, la muerte y la enfermedad no tienen vigencia, precede al símbolo y a las imágenes-de-identidad, al orden y al nombre. Un estado dinámico, voluble, multiforme, para el cual la investidura de una imagen es una detención. *Hambre versus*

⁵⁴ *Ibíd.*, 202.

⁵⁵ Freud, 1914d, *Introducción al narcisismo*, 91.

⁵⁶ *Ibíd.*, 90.

⁵⁷ Freud, 1916-1917a, Conf. 22, p. 314.

⁵⁸ Freud, 1914d, 74. «El individuo lleva realmente una existencia doble, en cuanto es fin para sí mismo y eslabón dentro de una cadena de la cual es tributario contra su voluntad, al menos sin que medie esta. Él tiene a la sexualidad por uno de sus propósitos, mientras que otra consideración lo muestra como mero apéndice de su plasma germinal, a cuya disposición pone sus fuerzas a cambio de un premio de placer; es el portador mortal, como un mayorazgo no es sino el derecho habiente temporal de una institución que lo sobrevive»; y añade: «Debe recordarse que todas nuestras provisionalidades psicológicas deberán asentarse alguna vez en el terreno de los sustratos orgánicos» (*Ibíd.*, 76).

⁵⁹ *Ibíd.*, 88.

amor. Pulsión contra deseo. Pues bien, esa condición ciega y absolutista solo es posible desde el deseo, desde la investidura objetual, desde la pérdida de la virtud yoica.

Por considerar el ejemplo primordial, la investidura libidinal del pecho materno gracias a la famosa *Anlehnung*, o “apoyo anaclítico”, es lo que permite plantear una pulsión sexual primordial que es traspasada a los objetos. En el lactante las pulsiones de autoconservación y las sexuales son indisolubles, y siempre habría algo más en el instante de recibir alimento, la mucosa se llenaría de algo más que de leche, como dirá Lacan. Pero es interesante verlo a la inversa, como que la satisfacción sexual es algo tan fatuo, tan insustancial, fugaz e inaprensible, que precisa ser causada por ciertas orientaciones para que se pueda hablar de ella: es por esto por lo que el pecho que procura alimento es un objeto sexual, porque la pulsión solo puede ser inferida como la intensidad que arruina alegóricamente la especificidad del objeto al que ocupa y lo convierte en placer –agujero de sentido– encarnado –pico de verdad psíquica–. El objeto es saciante y autorreferido, es el en sí y el para sí de la pulsión, pero en la contingencia única, perecedera e irrepetible de la satisfacción, tal y como el narcisismo infantil dota de la misma condición a ciertos momentos del cuerpo primitivamente investido. Placer egoísta en el altruismo de objeto.

El yo en las imágenes

Por un lado, la *sublimación* (*Sublimierung*) es un proceso que atañe a la pulsión y que, en vez de dirigirse a la meta sexual, se lanza a otra distinta⁶⁰. Este concepto permitiría destacar a la pulsión respecto de su objeto, y pensarla como la ocasión para su advenimiento: de nuevo, hablar de pulsión solo es posible si se parte de sus fines.

Por otro, el concepto de *ideal* atañería al objeto, el cual, «sin variar de naturaleza», manteniendo su condición de exterioridad respecto al yo, es introyectado como una

⁶⁰ Freud, 1914d, 91.

instancia interior, «engrandecido y realizado psíquicamente». La idealización es un proceso posible «tanto en el campo de la libido yoica cuanto en el de la libido de objeto», ambos destinos susceptibles de sobrestimación sexual⁶¹. Según el tipo narcisista se ama: 1) «a lo que uno mismo es»; 2) «a lo que uno mismo fue» y ya no es; 3) «a lo que uno querría ser» pero no es; 4) «a la persona que fue una parte del sí-mismo propio»⁶². Dicho de otro modo, el narcisista ama a su yo perdido, a lo que ya nunca será, la posibilidad fallida de haber sido: incluso en el primer punto, puesto que lo que ama de sí es una imagen especular, tan frágil y efectiva como un reflejo en el agua. El yo ideal sería la imagen transformada del yo que en la infancia gozó del amor de sí mismo, pero si, hemos admitido, no hay un “yo” en época infantil, regresa la pregunta: ¿qué es esta protoimagen que el ideal estaría reproduciendo?

Se pone el caso de la libido reprimida, cuando el objeto no satisface, cuando

la investidura de amor es sentida como grave reducción del yo, la satisfacción de amor es imposible, y el re-enriquecimiento del yo solo se vuelve posible por el retiro de la libido de los objetos al yo. El retroceso de la libido de objeto, su mudanza en narcisismo, vuelve, por así decir, a figurar un amor dichoso, y por otra parte, un amor dichoso real responde al estado primordial en que libido de objeto y libido yoica no eran diferenciables⁶³.

Por lo tanto el estado primordial solo es objetivable en un retorno desde su negación en una investidura parcial, así que la imagen del yo, genuina, no es hasta que no genera el peso de una hipotética vida en el pasado como la opción perdida en lo dado actual:

El desarrollo del yo consiste en un distanciamiento respecto del narcisismo primero y engendra una intensa aspiración a recobrarlo. Ese distanciamiento acontece por medio del desplazamiento de la libido a un ideal del yo impuesto desde fuera; la satisfacción se obtiene mediante el cumplimiento de este ideal⁶⁴.

⁶¹ Íd.

⁶² Ibíd., 87.

⁶³ Ibíd., 96.

⁶⁴ Ibíd., 96.

El ideal es la imagen del yo erigida sobre lo que se ha determinado como las ruinas de la imagen originaria del yo. Es aquí en donde se infiere un «narcisismo secundario que se edifica sobre la base de otro, primario, oscurecido por múltiples influencias»⁶⁵. Un monumento así debe depender de la presencia de otros sujetos, vigilantes, represores, encauzadores: como preludio a su concepto de superyó de casi una década después, en estas páginas el doctor habla de conciencia moral⁶⁶. Se trataría del representante, primero, de la influencia de los padres, de los educadores más tarde y, en general, del medio, la opinión pública, etc.⁶⁷, que hacen las veces de agentes pulsionales. La labor de la conciencia moral es la de asegurar la satisfacción narcisista que, así como en la infancia se medía con el propio yo como el límite de posibilidad de satisfacción de las demandas pulsionales, ahora debe encauzarlas en función del nuevo modelo. La represión «parte del yo [...]: del respeto del yo por sí mismo»; hay «dos hombres», o dos mujeres, por lo tanto: «uno ha erigido en el interior de sí un ideal por el cual mide su yo actual, mientras que en el otro falta esa formación de ideal», que es el yo primario, conforme a una escisión que no sería sino el efecto de «la condición de la represión»⁶⁸. El ideal es la imagen del yo como modelo de satisfacción pero reflejada en un mosaico de voces, en una multitud, «enjambre indeterminable e inabarcable», o la masa como la más primitiva imagen del yo, como esos retratos del líder compuestos por los cuerpos de cientos de súbditos [figs. 32-33], en donde no es que él sea el modelo para todos ellos (la masa halla su forma en el perfil del líder), sino que ellos son el límite en el que debería medir su satisfacción narcisista (la masa hace imagen de la totalidad-en-frustración).

⁶⁵ *Ibíd.*, 73.

⁶⁶ Y aventura que «no nos asombraría [...] hallar una instancia psíquica particular cuyo contenido fuese velar por el aseguramiento de la satisfacción narcisista proveniente del ideal del yo, y con este propósito observase de manera continua al yo actual midiéndolo con el ideal» (*Ibíd.*, 92).

⁶⁷ Proceso semejante, dice, al que se da en «la génesis de una inclinación represiva nacida de una prohibición o un impedimento al comienzo externos» (*Ibíd.*, 93).

⁶⁸ *Ibíd.*, 90.

El estado narcisista originario se ve frustrado, de inicio, por la necesidad del niño de que otros cumplan sus necesidades, dejando así de ser plenamente autosuficiente, pero, al mismo tiempo, es prolongado artificialmente por los cuidados de los padres, cuya actitud sobreprotectora, atemperando el impacto del mundo exterior y retrasando el advenimiento del yo-realidad, puede inducir un «renacimiento y reproducción del narcisismo propio» aunque se lo hubiera ya abandonado a causa, precisamente, del corte cultural⁶⁹. Según parece, la imagen del aún-no del sujeto es un artificio instituido por los propios padres. Son ellos los que encuentran en el niño el almácigo de su propio narcisismo originario; son ellos los que en él hacen imagen de su pasado, de la añorada falta de frustraciones, de la pulsión yoica en plenitud, del yo trascendente. Imagen del niño narcisista como imagen de un narcisismo nostálgico, de su propio «narcisismo redivivo»: «el narcisismo primario que suponemos en el niño [...] es más difícil de asir por observación directa que de comprobar mediante una inferencia retrospectiva hecha desde otro punto»⁷⁰. Invierto la frase de Marx: los hechos se repiten dos veces en la historia, primero como farsa de pasado (una farsa de cuerpo tensional primigenio, de entidad primordial asimbólica, farsa porque solo puede valer como antecedente en tanto que construcción virtual a la que retornar) y segundo como tragedia, porque es en el momento actual en el que esa farsa ostenta sustancialidad e intensidad psíquica.

Del adulto emana la represión hacia el niño en función de sus propias represiones; frustra al niño en función de su propia imagen prefrustración ideal (esto es, una imagen ya frustrada). Freud distingue entre censura («el aspecto de las tendencias represoras que gobiernan al yo») y censor (el ideal del yo como baremo moral), y es este último el que «ha impuesto difíciles condiciones a la satisfacción libidinal con los objetos»,

⁶⁹ Íd. Se suspenderían, ante el niño, «todas esas conquistas culturales cuya aceptación hubo de arrancarle al propio narcisismo [...]. Enfermedad, muerte, renuncia al goce, restricción de la voluntad propia no han de tener vigencia para el niño, las leyes de la naturaleza y de la sociedad han de cesar ante él, y realmente debe ser de nuevo el centro y el núcleo de la creación» (Íbíd., 88).

⁷⁰ Íbíd., 88, 87.

rechazando «por inconciliable una parte de ella»⁷¹. «El yo se empobrece a favor de estas investiduras [de objeto] así como del ideal del yo, y vuelve a enriquecerse por las satisfacciones de objeto y por el cumplimiento del ideal»⁷². El retorno a una dicha infantil sería, entonces, hacer coincidir lo reprimido con su represor, el yo como cuerpo de pulsiones con el yo como modelo de gestor de las mismas: el yo adulto «no quiere privarse de la perfección narcisista de su infancia» y «procura recobrarla en la nueva forma del ideal del yo», que no es sino «el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal», ya que era en su cuerpo en donde el niño veía cumplidas todas sus exigencias pulsionales sin frustración⁷³. Convenirse con el ideal, «ser, de nuevo, como en la infancia, su propio ideal, también respecto de las aspiraciones sexuales: he aquí la dicha a la que aspiran los hombres»⁷⁴. El ideal es una imagen que se erige en el tiempo en el que el deseo es gestionado como el efecto del Edipo; es una imagen del yo hecha posible en el niño gracias a la distancia sublime respecto a un deseado imposible yo primitivo; esa posibilidad de pasado que desencadena la imagen se llama libido⁷⁵.

Amor. Imágenes de pulsión

Freud habla de algo que él llama el sentimiento de sí (*Selbstgefühl*), que sería la imagen que cada uno tendría de sí mismo en función de la herencia de la omnipotencia infantil primitiva, corroborada «por la experiencia»⁷⁶, o dicho mejor, el efecto de pasado que hace que una imagen de experiencia actual, acomodando depresiones y resaltes acogedores, encarne una imagen eficaz de dicha narcisista. Del sentimiento de sí se dan tres estadios de intensidad: uno en las parafrenias, en las que ese sentimiento

⁷¹ *Ibíd.*, 97.

⁷² *Íd.*

⁷³ *Ibíd.*, 90.

⁷⁴ *Ibíd.*, 97.

⁷⁵ «Aquí, como siempre ocurre en el ámbito de la libido, el hombre se ha mostrado incapaz de renunciar a la satisfacción de que gozó una vez» (*Ibíd.*, 91).

⁷⁶ Freud, 1914d, *Introducción...*, *cit.*, 94.

aumenta, otro en las neurosis de transferencia, en las que el sentimiento se rebaja, y un tercero, el enamoramiento, en el que el ser-amado, por un lado, realza dicho sentimiento, y el no-ser-amado, por otro, lo rebaja, con lo que, concluye el doctor, «el ser-amado constituye la meta y la satisfacción en la elección narcisista del objeto»⁷⁷.

Realmente hay dos casos, uno en el que la investidura amorosa es acorde con el yo (con la imagen de un egoísta cuerpo infantil aún-no-yo), y otro en el que esa libido ha experimentado la consabida represión e inviste objetos externos. Así, habría un narcisismo primordial y un narcisismo de retorno, que recuperaría al primero pero en el amor pleno hacia otro: la imagen de un pasado sin frustración que se construye en la ocasión de un encuentro amoroso dichoso, que es simultáneamente la imagen de la frustración de ese pasado, obligado como está el sujeto a dar el paso hacia un objeto exterior para obedecerle como nuevo ideal del yo. Como se lee en los patológicamente egoístas parlamentos de Catherine Earnshaw en *Cumbres borrascosas*, ella no puede ser en todo momento un goce para ella misma, no puede tenerse a sí misma como objeto de pulsión a menos que no sea amando a Heathcliff, alma gemela; esto es, solo en la imposibilidad de amor entre ellos, solo en la relación defectuosa de un amor frustrado con su compañero, podrá ella hallar la genuina imagen de su yo, podrá ella amarse más que nunca a sí misma en la imagen protésica de él, lo que explicaría la célebre frase “Yo soy Heathcliff”.

Según el modelo narcisista, en el objeto amado se ama a «lo que uno fue o ha perdido, o lo que posee los méritos que uno no tiene»; «se ama a lo que posee el mérito que falta al yo para alcanzar el ideal»⁷⁸. Amar según el modelo narcisista es cumplir el deseo del reencuentro con el yo en la inmediatez del momento de amor así como se compone una fantasía. Es amar según el estilo propio; según el modo en el que se

⁷⁷ Ibíd., 95. «El que ama ha sacrificado, por así decir, un fragmento de su narcisismo y solo puede restituirselo a trueque de ser-amado».

⁷⁸ Ibíd., 98.

decanta lo visto hacia una imagen de pasado y, sin embargo, más allá de que pretenda dibujar un perfil perdido para siempre o incluso nunca existido, es un gesto del cual importa el tiempo de su imaginalización. Y es que la dialéctica no atañe a la imagen del objeto de amor sino al amar del sujeto, no hay un secreto en la imagen, que esconde en su palimpsesto la posibilidad de despertar amor, sino que la imagen del yo nace nueva en cada ocasión de amor.

Más allá de toda fenomenología, como recuerda Joan Copjec, nadie puede amarse a sí mismo, ni tomarse a sí mismo como objeto; el estado narcisista no es tanto «inaccesible como accesible solo indirectamente, a través de la catexis del objeto», o dicho mejor, «amar es desear ser amada; el amor es siempre narcisista»⁷⁹. El yo, el más acá de la identificación edípica, es «una experiencia del cuerpo que proviene de la catexis libidinal de los objetos»⁸⁰ que, antes que aludir a la alienación y al diferimiento eternos del sujeto en un gesto de trasvase/retorno, significa que el objeto (amado) o la imagen (sublimada) son, no las expresiones más aproximadas de un yo-cuerpo pulsional de otro modo inaprensible o ya perdido, sino sus imágenes más íntimas.

El niño, por ejemplo, amará a aquellas personas que satisfarán sus necesidades y cubrirán sus carencias: esto se da, dice Freud, en un periodo de latencia posterior a los 3 años y hasta la pubertad, en el que esa libido infantil cae en la “amnesia”. Lo interesante aquí es que durante esos años el niño va tejiendo su ficción en torno a esas primeras impresiones por obra de las represiones: la obligada renuncia al pecho materno para alimentarse y sobre todo la represión edípica, el mandato que le impediría seguir deseando como objeto sexual a la madre, obligándole a desarrollar esa tendencia hacia otros objetivos, otras escenas, etc. Si ante la prohibición del retorno al pasado de dicha, el sujeto imaginalizará una realidad supletoria, entonces las fantasías producirán

⁷⁹ Copjec, 2002, *Imaginemos que la mujer no existe...*, cit., 103.

⁸⁰ Íd.

la imagen de la falta, la imagen de lo que nunca tuvo imagen, la imagen de lo que no puede tenerla, o la imagen de la in-imagen pulsional. Ocurrirá lo mismo con la imagen de amor, que se impondrá como la imagen en falta de la imposibilidad de imagen narcisista: solo habrá una exitosa imagen del yo en el amor hacia otro, una imagen en la que el yo no puede encontrar la repetición de ciertos rasgos de su proto-imagen porque esta no existe como tal, hasta que no es producida *a posteriori* en el regreso de la libido desde la investidura de objeto, luego el salto trascendente en la persona amada genera retroactivamente la genuina imagen del yo.

Amar no es recuperar-lo, no es reencontrar-lo en falta: nada tendrá que ver ni con lo amado originariamente en la infancia, ni con el objeto actual, pero no es que se pierda algo en el desfase entre la imagen construida y la radical otredad del objeto de amor, sino que este siempre gana algo para poder nacer a los ojos del enamorado. Es más, aquello respecto de lo cual la imagen amada es faltante, a saber, la plenitud originaria, es una imagen, a su vez, hecha posible por el corte edípico que habilita al sujeto para el enfrentamiento con la otredad del objeto sexual. Si el narcisismo es un placer “sin objeto”, se trata en verdad de un vacío que es garantía de la existencia del objeto: el objeto parcial de la pulsión no es un objeto externo que “funciona” protésicamente para el desahogo de la misma, sino que es *el* objeto de la pulsión, «que tiene el rasgo peculiar de no coincidir consigo mismo», es decir, «no depende de su valor cultural o social en relación con otros objetos», sino que «depende exclusivamente de que la pulsión lo haya elegido como objeto de satisfacción»⁸¹, degustándolo en toda su superficialidad. El goce parcial de la pulsión reemplaza al goce atribuido a la plenitud primordial, al órgano des-organizado, «el dichoso estado del cuerpo sin órganos»⁸². Solo teniendo en cuenta al objeto externo contingente, desconocido radical, como

⁸¹ *Ibíd.*, 95.

⁸² *Ibíd.*, 101.

saciantes encarnación de la dicha íntima y absoluta, es como se podrá objetivar un momento primitivo de la sexualidad, en el que el otro no era necesario para una dicha total. Se puede sostener que la represión es la propia acción de la pulsión, el estilo inmanente del sujeto que causa las condiciones de posibilidad de las imágenes que se le han amoldado; la pulsión, por su parte, es el tiempo que localizamos en la imagen actual de la orientación hacia la imagen misma, el no-tiempo del enfoque que la revela, solo pensable como causado por dicha imagen.

Así, el cuerpo “real” del niño no supone el suplemento oscuro del orden constitutivo del sujeto. Si a la pulsión le son indiferentes los objetos pero necesita de ellos para poder ser concebida, surge la pregunta de si no será más interesante disponerlos a la inversa, como que la creatividad de los flujos pulsionales solo es tal, no pensándola como continuación inmanente de la hipotética plenitud infantil, sino gracias al salto abismal de su trascendencia, que la separaría de sí misma, de la simple repetición psicótica del orden anterior. Si más atrás cité de Freud que la pulsión es «la agencia representante psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir»⁸³; ahora puedo defender que *pulsión* conceptualiza no el intersticio entre soma y psique, sino el acto, ya consumado, de su simbolización, el acto de haber pensado el intersticio.

La pulsión es la memoria del cuerpo –infantil, primitivo, exento–, pero es también la memoria de la imagen. Como Satanás respecto al monte Purgatorio, estar en dos lugares a la vez significa que el objeto investido está simultáneamente en su realidad fáctica y en la saturación psíquica de la satisfacción cumplida. La *Deutung* demuestra que entramar la imagen investida con un trasfondo implica no solo escribir la memoria de la imagen, sino hacer imagen del cuerpo inobjetivable, primitivo infantil, en dicha memoria. Trabajando en la memoria de la imagen actual se percibe la memoria del

⁸³ Freud, 1905b, *Tres ensayos...*, cit., 153.

cuerpo imposible pulsional. La cuestión no es preguntarse si cada vez que revelamos una imagen hay algo más en ella (sexo, muerte, latidos de cuerpo); ni desvelar, desde luego, los rasgos del animal que se esconde tras el parlante. La verdadera cuestión es saber en qué combinaciones superficiales, en qué imágenes, podremos revelar las imágenes del sexo, la muerte, o las conmociones orgánicas para llegar, en análisis, a los fundamentos del desear del sujeto: el sexo y la muerte son ubicuos no porque condicionen todos los aspectos de la consciencia, sino porque estos pueden ser extenuados. O, como se dice de los militantes de un partido clandestino cuando, controlados por la policía, espiados, consumadas decenas de identidades falsas y pisos francos, quedan inútiles para la organización, quedan “quemados”, del mismo modo el sexo y la muerte, como nudos biológicos, son abrasadores de imágenes porque están constantemente bajo persecución⁸⁴.

Sigo de nuevo a Copjec para ver en la pulsión la cifra de un «cambio absoluto»⁸⁵: no es algo que forme parte del organismo, no es rastreable como objeto en sí, como órgano funcional, pero impone, en tanto que acontecimiento que aparece sin interesarse por qué es lo que aparece, un rasante, un cambio de enfoque, una nueva orientación de la incidencia de la luz sobre una superficie. En la imagen de amor se concentra todo el interés de órgano independientemente de las connotaciones específicas del objeto que han hecho posible, con todo, su revelación como imagen. En el amor la imagen es órgano sin cuerpo. Si el amor es lo que degusta la superficie del objeto, trabajando en

⁸⁴ Más de quince años más tarde, Freud escribirá que a veces parece no ser la cultura la que coarta el quehacer pulsional, sino «algo que está en la esencia de la función misma, lo que nos deniega la satisfacción plena y nos esfuerza por otros caminos». Una limitación constitucional que el autor, siguiendo su esquema de la evolución del infante hacia el adulto, en cuyo transcurso debe censurar lo que antaño no despertaba rechazo, como la cercanía con los excrementos o el quehacer sexual, enlaza con la evolución del ser humano hasta la posición erguida, en cuya consecución la sexualidad corre el riesgo de caer víctima de la represión orgánica: esa postura se aparta de la meta sexual directa (visualidad, olfato). La repugnancia hacia los genitales, común en los neuróticos, es una protesta desde la actual posición erguida «contra la existencia animal anterior» (Freud, S.: 1930 (1929), *Das Unbehagen in der Kultur*, trad. cast. *El malestar en la cultura*, en *Obras...*, vol. XXI, 103-104.).

⁸⁵ Copjec, 2002, 86-87.

esa estricta superficialidad se puede definir a la pulsión como la reflexión *a posteriori* sobre el tiempo que me ha hecho, a mí sujeto, ver la superficie del mundo según mi estilo, o lo que es la memoria de la imagen. La radicalidad del amor, siempre narcisista, es que reconfigura el entero universo simbólico del sujeto, pues si la imagen del yo se teje teóricamente en función de las fijaciones y las represiones, ahora la persona amada en la que se ama la imagen del yo plantea un nuevo fundamento factual, objetivo, desde el que empezar esos procesos de identificación. En este sentido, el amor es una suerte de cura analítica, una reestructuración del soporte de posibilidad del deseo del sujeto, y es por eso por lo que la terapia solo puede funcionar si cuenta con la instauración de un amor de transferencia. Veremos cómo en la última sección de este trabajo.

Tal vez haya que considerar, por fin, que la frase de Marx sí da en el clavo: los hechos de la historia se repiten dos veces, la primera como tragedia, porque es una irrupción inmediata aplastante sin tiempo ni sentido, y la segunda vez como farsa, porque hay que lanzar a esa irrupción hacia un pasado traumático de efectividad y verdad psíquica, construyendo imaginariamente sus antecedentes y su eficacia histórica para alcanzar retroactivamente, desde la posición del sujeto ya castrado, a la intensidad traumática actual. No hay imagen del aún-no-yo sin imagen del yo, pero para no caer en una suerte de trampa postestructuralista que pudiera rezar que nunca habrá imagen del yo, que detrás de la superficie de los signos se oculta una base inexperienciable, en constante auto-ocultación, diré que los devaneos de Freud por hallar un fundamento biológico de la pulsión deben depender de un corte histórico, de un corte subjetivo. Lo que ese quiasmo inaugura en el sujeto paciente no es tanto una pérdida de totalidad pulsional, cuanto una pérdida de cara al tiempo desiderativo que se imprime para formar cada imagen. Entonces se podrá defender que hay imagen de origen del yo en el encuentro entre la intención del sujeto que mira y la superficie vibrante de deseo del

mirado, o por continuar con los términos anteriores, hay una imagen-farsa, el “narcisismo nostálgico”, en tanto que producto impuro de nuestra captación de los objetos de amor, que causa el narcisismo originario, nuestra no-imagen infantil, el aún-no-yo, retroactivamente como su premisa originaria. Así, la más genuina imagen del yo se da, para Freud, en el desplazamiento del centro de origen de la investidura: a partir de la imagen del pecho como objeto finalmente destacado, por ejemplo, que permite percibir la imagen del narcisismo preedípico que le habría precedido.

Introducción al narcisismo es un escrito complejo, enrevesado, contradictorio, cuya génesis el mismo Freud describió, al parecer, como un “parto difícil”. Con todo, supone un momento clave para su teoría al demostrar que el proyecto del psicoanálisis no tiene como objetivo domar las pulsiones biológicas, el cuerpo animal del sujeto, el sexo, la muerte, la infancia, sino, a la inversa, pretende, desde la posición del sujeto castrado y en cultura, del ser lingüístico, a partir del desierto simbólico al que el individuo se ve arrojado, hace posible la imagen de lo pulsional, lo infantil, del cuerpo animal, del sexo y la muerte. Como lo demuestra Freud en el textito en el que propone una lectura del cuento popular de los tres cofres⁸⁶, su interpretación no trabaja para desvelar lo que esconde la gesticulación formal de la fábula, sino para dar forma, poner el espacio para construir, a partir del símbolo, una ocasión de im-posibilidad: no es posible eludir la textura simbólica, no es posible evitar las imágenes ni asomarse a lo inimaginable, sino que es el propio hacer material del individuo, su trabajo en las superficies materiales y lingüísticas que tiene a mano, el que pone las condiciones para hacer posible la emergencia pulsional, el trauma, la conmoción inconsciente, la memoria, lo profundo que se retuerce. Aquello por salvar no es la fuerza creativa pulsional, el estremecimiento orgánico, sino la pulsión ya aplicada, su engrosamiento superficial, su

⁸⁶ Cfr.: Freud, S.: 1913b, “Das Motiv der Kästchenwahl”, trad. cast. “El motivo de la elección del cofre”, en *Obras...*, vol. XII.

ya consumada transposición. He aquí la potencia natural real: no la fuerza previa a su detención —el magma— sino los productos culminados de su creatividad —los caprichosos coágulos volcánicos—. Salvar no el viento de amor antes que a la persona amada, detención efímera y coyuntural, sino salvar, respecto al violento fluir pulsional, a los preciados tesoros de su aplicación, más acá de la implacable y átona renovación de investiduras; salvar los momentos de las personas amadas, verdad absoluta y éxito de imagen en el prestigioso instante de su revelación.

PARTE V

UN MUNDO ARRUINADO (OCASIÓN)

1. REPETICIÓN Y FUTURISMO

J'ai peur
Je ne sais pas aller jusqu'au bout

BLAISE CENDRARS, *La prose du Transsibérien*,
1913.

Simultaneidad y futurismo

Para anunciar la publicación de *La prosa del Transiberiano*, considerada una de las obras fundacionales del futurismo, el manifiesto antes del manifiesto, el poeta Blaise Cendrars repartió panfletos y pasquines con el anuncio *El primer libro simultáneo*. En este libro, que es más bien una tira de papel desplegable, Cendrars habla los colores de Sara Ilinitchna Stern, también conocida como Sonia Terk Delaunay, y viceversa: el lector percibe simultáneamente el avanzar del poema-prosa y, a su izquierda, el friso de volutas de unos colores que la autora definía como “simultáneos”¹ [fig. 36].

La simultaneidad visual no es sino un intento de hacer imagen de aquello que conmueve las palabras del poeta: Siberia y París en un instante, «todos los relojes/ La

¹ «[E]l contrapunto dinámico que se establece entre colores por lo demás disonantes cuando se los observa complementariamente» (Perloff, M.: 1986, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, trad. cast. M. Peyrou, *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera Guerra mundial*, Pre-Textos, Valencia, 2009, 83).

hora de París la hora de Berlín la hora de San Petersburgo»², tiempos y localizaciones que se agolpan como en el tablón ferroviario –«Cheliabinsk Kansk Obi Taichet Vernke Udinsk Kurgán Samara Penza-Toulouse»³–, masticando la sonoridad de los nombres propios. «En aquellos tiempos yo era un adolescente/ Apenas tenía dieciséis años y ya no me acordaba de mi infancia/ Estaba a 16.000 leguas de mi lugar de nacimiento/ Estaba en Moscú»⁴. En el compartimiento del tren Cendrars está en Moscú pero también es niño, porque juega: «he descifrado todos los textos confusos de las ruedas y he reunido los elementos dispersos de una violenta belleza»⁵.

Los elementos que el poeta reúne son tiempos verbales, nombres propios, pronombres, colores, texturas, ruidos, recuerdos, sensaciones, con los que erige una única imagen no sintética sino de pura intensidad, como un póster publicitario⁶, o como una partitura⁷, en la que el director de orquesta sabe leer simultáneamente las entradas de todos los músicos. Todo ello «como para decir que, aunque la historia no puede relatarse de un modo coherente, toda ella está sucediendo *ahora*, en un presente actual y continuo»⁸. Como si la yuxtaposición de tiempos y lugares fuera el síntoma de la intensidad traumática del ahora, y es que, «a pesar de la sensación de exactitud geográfica que transmite el texto, al final no puede representarse en un mapa; en ese sentido, bien podría no haberse llevado a cabo jamás»⁹, tal y como la interpretación de un sueño o de un recuerdo expone hechos que puede que no hayan ocurrido nunca, sino que dan forma a su mera irrupción acontecimental.

Atender a las connotaciones de los objetos empleados, así como a una métrica regular o a rimas tradicionales, pero también reconocer formas en el friso de color de

² Cendrars, B.: 1913, *La prose du Transsibérien*, en Perloff, 1986, *cit.*, 97.

³ *Ibíd.*, 105.

⁴ *Ibíd.*, 94.

⁵ *Ibíd.*, 110.

⁶ *Ibíd.*, 84.

⁷ *Ibíd.*, 93.

⁸ *Ibíd.*, 105.

⁹ *Ibíd.*, 104.

Stern (solo la Torre Eiffel, gran significante de la modernidad futurista, se distingue en la base de la tira vertical [fig. 37]), harían «que nos detuviéramos, aunque fuera de manera temporal»¹⁰. En cambio el futurismo auspicia un movimiento imparable para el que toda pausa o reflexión es una mentira respecto a la verdadera esencia del fluir atemporal, así como en el proceso primario *zeitlos* las inversiones se suceden sin solución de continuidad. «La narrativa, en otras palabras, no relata, ni puede relatar “lo que ocurrió”»¹¹, y el pasado es considerado

como algo que no existe y el futuro como algo que todavía no existe. El presente, entonces, es “el momento de la transición de un fenómeno desde una inexistencia hacia otra [...] pero en realidad este breve instante es una ficción. [...] Nunca podemos capturarlo. ¡Lo que capturamos es siempre ya pasado!”¹².

Con todo esto como premisa, el proyecto moderno, con la *La prosa...* entre sus exponentes, con «sus abruptas yuxtaposiciones y disoluciones»¹³, se puede definir como un *collage*, no solo desde el punto de vista técnico, sino en función de su aspiración a exhibir el poder efímero del lenguaje, llamando la atención sobre la mera aptitud material de sus componentes. El *collage* sin puntuación, sin adverbios ni nexos, abole la «vieja sintaxis» dejando solo «los nombres desnudos y libres [...] al lado de otros nombres análogos»¹⁴, porque ya «no es necesario que un elemento se relacione con el elemento que tiene al lado»¹⁵. En el montaje no hay jerarquías ni pesos, hay multiplicidad de valencias; es un sistema paratáctico, como el de un telegrama [fig. 38], en el que una esquina es tan importante como otra, igual da que sea mayor o menor.

¹⁰ Ibid., 106.

¹¹ Ibid., 104.

¹² Ibid., 268. Cfr.: Uspenski, G.: 1911, trad. cast. en *Tertium Organum: el tercer canon del pensamiento, una clave para los enigmas del mundo*, Editorial Kier, Buenos Aires, 2004.

¹³ Ibid., 108.

¹⁴ Ibid., 158. O, en el caso del poeta futurista británico Ezra Pound, «una especie de prosa construida a base de tomar notas; las constantes citas de cartas o documentos o diarios no son diferentes de los versos que las enmarcan» (Ibid., 330).

¹⁵ Ibid., 166.

Al prescindir «de la lógica, la causalidad, la temporalidad y la sintaxis, es decir, de la misma referencialidad»¹⁶, queda al aire la estructura fundamental, que no es la madera portante del *collage*, sino la autorreferencialidad de los objetos mismos. Son formas que no imitan lo percibido sino que son paradigma de su propio momento combinativo, creando la nueva escena antes por adyacencia¹⁷, casi accidental, que por una intervención artesanal. En el *collage* de Malevich «el plano amarillo tiene que leerse como un plano amarillo, el cilindro como un cilindro»¹⁸. Se trata de un léxico «de materiales» y posiciones, como el *Zaum* de Jlébnikov [fig. 39] o los ensamblajes de Tatlin, «que mina y pasa por alto los significados convencionales de una determinada palabra», cuyos componentes «se realinean» visualmente «para producir nuevos significados»¹⁹. Esto haría las delicias de la postestructuralista Krauss quien, en su famosísimo artículo dedicado al *collage* cubista, dice que debido a «la forzada ausencia del plano original por la superposición de otro plano que borra el primero con objeto de representarlo», el *collage* descansa sobre un fondo que experimenta un diferimiento constante, un desfase respecto a la supuesta originalidad de sus componentes; el *collage* es «un sistema basado en la indeterminación del referente y en la ausencia», luego es «la representación de la representación»²⁰.

La coincidencia compositiva es el único momento fundacional de la nueva imagen, tan arbitraria y frágil como la de la realidad previa de la que fueron extraídos sus componentes, así que para hablar de lo que pervive solo se puede hacer en referencia al trazo formal, la impronta lineal, la ruina gráfica. Si la materia prima de un *collage* es su alienación, si se demuestra que lo que fue es tan poco genuino como lo que es o será,

¹⁶ *Ibíd.*, 290.

¹⁷ *Ibíd.*, 180.

¹⁸ *Ibíd.*, 172.

¹⁹ *Ibíd.*, 258, 177.

²⁰ Krauss, R.: 1980, "En el nombre de Picasso", en *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, trad. cast. A. Gómez Cedillo, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, 54-56.

¿qué asegura, entonces, su posibilidad respecto a nuestra experiencia? Es imposible efectuar una historia natural de los componentes de un *collage* –plástico, psíquico–, su historia nace y se deshace en cada momento de confluencia, remitiéndose a sí misma y nada más. Constatando la ausencia de un sentido último, la solución de vanguardia, según Krauss y Perloff, pasa por postular una «estética situacional» en vez de material²¹. Se trata de un proceso en el que los componentes del *collage* se descentran y pierden sus órdenes de valor, se liberan a una fluctuación con detenciones tácticas, *demuestran* la liquidez y la mutabilidad del haz de investidura que desafía el desciframiento de significados y ninguna jerarquía conoce: es un movimiento pendular que se aproxima al fragmento y se retira en seguida. El objeto, por su parte, debe mantener su naturaleza inacabada, tentativa, indecisa, su aspecto ruinoso, funcionando *mientras* es visto. Marinetti celebra la improvisación que deshace la relación con el objeto y se sume en una fragancia de sorpresa y casualidad; dice que el acoplamiento de pedazos y citas que el ojo ve «no es nada más que el profundo amor que reúne las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles»²². Confirma Boccioni, despiadado: «[l]os sufrimientos de un hombre tienen, para nosotros, el mismo interés que los sufrimientos de una lámpara eléctrica»²³. Es así como el futurismo pretende propiciar el tan esperado cambio cultural, social e histórico²⁴: «una sensación de maravilla salpicada de miedo», maravilla de libertad y miedo de pérdida total²⁵.

Sin embargo, creo que el funcionamiento que considera a los objetos *mientras* son vistos solo resulta válido si es capaz de abrirse a los momentos no vistos. Se le debe dar la vuelta al sentido de la lectura, como haría el psicoanálisis, y entender el proceso que

²¹ Perloff, 1986, 241.

²² Marinetti, F. T.: 1910, *Manifesto dei pittori futuristi*, trad. cast. X. González Gómez en *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, Edicións Laiovento, La Coruña, 2003, 35, 36.

²³ Perloff, 159, 186.

²⁴ *Ibíd.*, 121.

²⁵ *Ibíd.*, 91.

ha dado con la aglomeración actual de fragmentos –cuya genealogía y veracidad son, en efecto, cuestionables e indemostrables–, como algo que conmueve una historia, que pone en juego ciertas opciones y encumbra otras que solo podrán examinarse *a posteriori*, una vez que el *collage* ya esté ahí. Las posibilidades que han confluído en el *collage* actual, aunque éste pueda ser disuelto en el instante siguiente, deben ponerse como su producto, abriendo simultáneamente las ocasiones no dadas, tan posibles y efectivas como la dada, a la que convierten en el más alto hito combinativo de esa especificidad contingente. Si ni la genealogía ni el entorno determinan la naturaleza de los componentes y sus sistemas, si no hay un soporte inmanente, un sustrato último que garantice la verdad y la autenticidad del significado de lo que vemos, entonces, ante un lenguaje que no se expresa sino a sí mismo, revelando un sentido autárquico e impersonal aún en ausencia de referencias, gracias al «juego ramificado y cambiante de signos»²⁶, se debe entender que las nuevas aproximaciones coyunturales entre los fragmentos generan su propio contexto, el cual, retroactivamente, las determina. Si bien es cierto que las composiciones futuristas abaten los órdenes previos, es cierto también que, *simultáneamente*, y es lo que parecen olvidar Perloff y Krauss, el momento singular congelado en la obra de arte plantea la pregunta de por qué esa reunión de fragmentos y no otra, esto es, una imagen que irrumpe demandando interpretación.

Desde el psicoanálisis habría que hablar aquí de la necesaria alusión a la ausencia (de satisfacción plena infantil, de cuerpo precastración, de objeto originario de la pulsión, de pene en la madre...) como el sustrato de posibilidad, por elaborar, de lo ya manifestado. Luego la ausencia no es la valiente asunción de que las imágenes no hacen sino construir verdad efímera y contingentemente, rellenando brechas diferenciales, sino entender que a la verdad última no deja de bordeársela, como fieras hambrientas, y

²⁶ Krauss, 1980, 54.

la valentía se vuelve ahora entender que cada imagen históricamente determinada está encarnando, también, el agujero sistémico en torno al cual se estructura la entera constitución deseante del sujeto: no la culminación de un deseo, sino el insaciable y estructurante modo de su desear. Un agujero que es el propio límite trascendental en el que se revela la imagen: los futuristas demuestran que la pregunta por las causas descriptibles que han hecho posible ese compuesto imaginario es insustancial, por lo que debemos dirigirnos hacia lo que esa irrupción imaginaria permite cuestionar sobre el entero orden simbólico que la acoge. La verdad última no es otra cosa, para Freud, que el nudo edípico no por resolver, sino por anudar a la circunstancia superficial. Interpelar, en cada ocasión, al sujeto respecto a su inmersión en el tejido de los fragmentos y los restos, implica trabajar cada combinación en toda su irrepetible historicidad y sustancialidad simbólica.

En lo que sigue voy a tratar de analizar ese paso hacia la nada, amagado por las experimentaciones futuristas, pero en su resolución psicoanalítica, o el modo en el que el psicoanálisis trabaja a contrapelo a partir de la detención coyuntural que habilita sus propias condiciones de posibilidad, y maneja ese hiato como inicio de cura. Si solo hay ruinas, que perviven removidas y reinsertadas por oleaje en nuevas composiciones, si la imagen es una organización parcial cuyo valor es solo posicional, propongo entender que el origen no comprobable es lo que permite salvar no los componentes del nuevo ensamblaje como la única facticidad posible de las eternas metamorfosis significantes²⁷, sino la posibilidad que se nos ofrece para construir un nuevo orden combinativo a partir del punto ciego de su ruina. O emplear la alienación, que he sostenido que es la materia prima de la práctica del *collage*, en un gesto de vanguardia para el que las ruinas no son

²⁷ El «repertorio sincrónico de términos al que cada individuo debe incorporarse» (Ibíd., 56).

restos del ayer, ni la constatación de que solo hay ruinas²⁸, sino la apertura de la ocasión radical de un nuevo hoy.

Hacer antiguo lo nuevo: *Unheimliche*

Lo *Unheimliche* es mucho más que la famosa definición de Schelling: «*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz»²⁹. Es, además, «algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo que enajenado de ella por el proceso de la represión»³⁰, o lo que es «un asunto del examen de realidad», «un asunto de la realidad material» que es reemplazada por la psíquica, profesando el sujeto «total creencia en la realidad de ese contenido»³¹.

Al nivel del significante Freud propone que el sentimiento ominoso se produce cuando se difuminan las fronteras entre interior y exterior, o se confunden fantasía y realidad, «cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado»³², que es cuando el proceso alegórico de ensamblaje entre elementos se cumple y el objeto, extranjerizado respecto a su contexto específico, es otra cosa. Pero el discurso del doctor resulta más sugerente cuando se lanza al mar del inconsciente, asegurando que «lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas»³³.

En el caso de Nathanael, protagonista del relato *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann, sobre el que versa el texto de lo *Unheimliche*, Freud observa que su obsesión por Olimpia, el bello autómatas, es una manera de enajenarse del objeto amoroso real, su prometida Clara, o sea, un subterfugio para no reconocer la diferencia

²⁸ El presente es «el momento de la transición de un fenómeno desde una inexistencia hacia otra» (Perloff, 1986, 268).

²⁹ Freud, S.: 1919c, *Das Unheimliche*, trad. cast. *Lo ominoso*, en *Obras...*, vol. XVII, 225.

³⁰ *Ibíd.*, 241.

³¹ *Ibíd.*, 244, 247-248.

³² *Ibíd.*, 244.

³³ *Ibíd.*, 248.

sexual. La fijación en el padre como introductor al rol sexual, pero a la vez como desbaratador de mismo (cuando Nathanael es un niño ve morir violentamente al padre mientras éste experimenta junto al terrible Coppelius con un horno alquímico, símbolo del coito en la iconografía del *Opus*), explicarían el resto de un complejo que despliega sus componentes, como vimos en la paranoia, escindiendo la figura paterna ausente en una parte buena y otra mala, encarnadas en distintos personajes a lo largo del relato.

Tenemos aquí, de nuevo, un caso de narcisismo en el que las fórmulas sexuales de la vida adulta tienden a reproducir el modelo infantil de dicha autosuficiente. La autómatas Olimpia, por ejemplo, reproduciría la etapa en la que para el niño era algo deseable el hecho de que sus muñecos cobraran vida como compañeros de un mundo imaginario³⁴. Si ahora su imagen es angustiosa³⁵ es a causa de la observación, por parte de la conciencia moral —la autoridad censuradora parental-cultural introyectada por el sujeto—, de esa fantasía antaño placentera que aspira en el presente a gozar de nuevo de efectividad psíquica, y la consiguiente emisión de un juicio adverso. Es un esquema habitual en Freud: la acción de la represión sobre una moción de sentimiento primitiva que presiona por manifestarse en la consciencia daría como resultado un producto contractual, una forma arcaica condenada a su inadecuación en el presente, inadecuación que produce el sentimiento ominoso. Angustioso sería aquello que, acogido en época antigua y luego superado, retorna ahora en las vestiduras de algo común que, por consiguiente, pierde su cualidad de “habitual”: *un-heimliche*³⁶.

Las fantasías, lo sabemos, son el cumplimiento imaginalizado de un deseo inconsciente, como el doble, recurso del que Hoffmann abusa en sus obras, que cumple lo que el yo no puede, y que es el modelo infantil narcisista pero reflejado ahora en una

³⁴ *Ibíd.*, 233.

³⁵ Freud cita a Jentsch: es *unheimliche* la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte» (*Ibíd.*, 226-227).

³⁶ «Un- es el prefijo que en *Unheimlich* es la marca de la represión» (*Ibíd.*, 240, 244).

siniestra representación antagónica³⁷. También cumple deseo la formación obsesiva que convierte el fantaseo del niño sobre cómo serán los genitales femeninos (epílogo de la suposición de un pene en la madre) en terror hacia los mismos, porque encarnarían la morada primitiva antes del nacimiento, tornándose en angustia de ser enterrado vivo³⁸. Lo *Unheimliche* parece entonces ser el trastorno experimentado por la resurrección de una época olvidada, anterior a la represión, previa a la caída y a la expulsión del particular paraíso egoísta infantil, cuando se daba un «inmediato cumplimiento de deseos»³⁹. O bien puede tratarse del enfrentamiento material con un deseo que hasta ahora solo se cumplía en una fantasía, como si la advertencia de la prueba de realidad tardara en llegar: los muñecos han efectivamente cobrado vida, el retorno al útero se ha cumplido físicamente al ser sepultado, etc. Ya que no todo lo que convoca a esas mociones de deseo reprimidas es ominoso⁴⁰, para que esto ocurra es necesario que se elimine la evidencia del desfase entre connotaciones antiguas y el momento nuevo, y se dé la mencionada transparencia simbólica entre significante y significado.

Pero en otras ocasiones, en la base de este sentimiento está la mera repetición. Por ejemplo, toparse varias veces con el mismo número o con la misma persona en un mismo día, o acabar una y otra vez en el mismo lugar durante un paseo extraviado por una ciudad, evidencian el carácter compulsivo e incansable del acceso pulsional, cuya repetición «no deliberada» vuelve ominoso algo inofensivo, instaurando la sospecha⁴¹. Es el miedo típico del neurótico hacia el mal de ojo, o a haber sido señalado por la mala suerte, los presentimientos, las señales de la inexorabilidad del destino, etc.; una

³⁷ Pueden asociarse al doble «todas las posibilidades incumplidas de plasmación de destino, a las que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío» (Ibíd., 236).

³⁸ De ningún otro lugar podemos afirmar con tanta seguridad «habernos encontrado ya en él» (Ibíd., 244).

³⁹ Ibíd., 232.

⁴⁰ Ibíd., 245.

⁴¹ Ibíd., 237.

«sobrestimación narcisista de los propios procesos anímicos», la asunción de los procesos psíquicos como realidad efectiva en el mundo material⁴².

Freud no puede considerar la caída-que-se-repite en sí misma, en su ciega y roma accidentalidad, sino que se ve arrastrado a relacionarla con un relato de pasado superado y redivivo y, yendo aún más allá, postula que el sentimiento ominoso es el resto del animismo que imperó en una etapa primitiva del desarrollo de la especie, «como si todo lo que hoy nos parece ominoso cumpliera la condición de tocar estos restos de actividad animista e incitar su exteriorización»⁴³. Hoy ya no podemos creer en estos modelos de pensamiento, pero han dejado un poso que provoca que nosotros, personas cultas⁴⁴, no estemos del todo seguros de nuestras convicciones y a menudo reaccionemos como los «salvajes»⁴⁵.

Acudir a un concepto tan oscuramente dibujado como el de “animismo”, al que se le añade el dudoso y eurocéntrico epíteto de “primitivo”, no hace sino confirmar que lo ominoso de una representación o situación no es sino el tiempo de la elaboración imaginaria de su propia irrupción: solo porque hay una imagen del primitivo a la que acudir es como puede posicionarse la angustia actual –la invasión de lo nuevo, lo inhabitual– como la imagen defectuosa de una infancia del individuo y de la especie. Solo hay imagen si se percibe su propia emergencia actual como el resto de una completitud mayor originaria tras su enfrentamiento con el corte represivo, como la única emanación posible del inconsciente a través del filtro de la castración: la imagen, así, abre su propia memoria, entendida como lo que no ha emergido, como lo que podría haber habido junto a, o en vez de la imagen dada. La imposibilidad de otras imágenes es, justamente, la posibilidad de la emergencia de la única opción posible. Pero esto

⁴² *Ibíd.*, 239

⁴³ *Ibíd.*, 240.

⁴⁴ *Ibíd.*, 248.

⁴⁵ *Ibíd.*, 242.

forma parte ya del análisis: hasta entonces la elaboración mnemónica no tiene lugar y, si en eso que aparece patológicamente no se dirimen las conexiones entre lo nuevo y lo viejo, es porque no se efectúa ninguna apelación al pasado para justificar la aparición presente, que se revela en cambio como un anacronismo insimbolizable y ominoso.

Siguiendo a Ernst Jentsch, que es la primera fuente citada por Freud en su trabajo, quien defiende que lo *Unheimliche* «sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta»⁴⁶, lo ominoso es un instante repentino en el que lo habitual se abisma hacia un terreno insondable, de puro desconcierto, un corte, una interrupción de la normatividad que solo puede ser cifrada como perteneciente a una realidad otra. El sentimiento de lo *Unheimliche* está próximo a la psicosis, pero dura un instante. En cuanto los aparatos simbólicos sean capaces de habilitar la inclusión de esa aparición en el orden del lenguaje, se dejará de hablar de lo ominoso como tal, por eso dice Freud que le resulta imposible hallar una auténtica experiencia siniestra en literatura, porque lo que en ella aparece se halla ya mediado por la labor encriptadora del autor. Algo aparece como demasiado nuevo suspendiendo el proceso de rearmar el presente; un nudo para el que el bienestar proporcionado por la fantasía de deseo infantil, como hemos visto, deja de valer, así que no es tanto un cumplimiento pesadillesco de deseos cuanto la constatación de que lo visto no es nada, no significa nada, es un vacío de sentido para el que las fantasías aún no acuden en su auxilio, o el tiempo que tarda en ser acolchado por una fantasía de origen o, a la inversa, es la caída de la textura de deseo y la constatación de que el objeto es un absoluto desconocido⁴⁷. *Unheimliche* es

⁴⁶ *Ibíd.*, 221.

⁴⁷ Freud pone un ejemplo: en su compartimento de tren él ve cómo un anciano aparece desde el cuarto de baño, compartido entre el suyo y el camarote contiguo. Cree que el anciano es el vecino, que se ha equivocado de compartimento, pero en verdad es una imagen suya, del propio Freud, reflejada en el espejo de la puerta entreabierta. El resultado es una sensación en parte ominosa, en parte disgustante; se pregunta: «¿Y el disgusto no sería un resto de aquella reacción arcaica que siente al doble como algo ominoso?» (*Ibíd.*, 247, nota 30). Según el doctor, el disgusto se debería a que el doble no es sentido ya como una fantasía de deseo a causa de la represión, que la condena como una aparición amenazante (añadiéndose aquí, tal vez, un delirio homosexual de persecución). Yo propongo que el disgusto ha

la demora en el proceso de devenir *heimliche*: es el tiempo de desamparo que transcurre hasta que la repetición, pero digamos también la caída, el bache, el traspié, es alcanzado retroactivamente como el producto de un trasfondo determinante, hasta que es elaborada la memoria de su aparición, construido su recuerdo, habilitando así el deseo. Es la angustia de Cendrars por no saber llegar hasta el final, hasta una imagen dichosa, o porque ese final tarda en llegar.

La sospecha por parte del sujeto paranoico de que hay más verdad que la aparente, ya es un inicio de cura, e implica que los objetos solo son verdaderos (tan verdaderos como lo puede ser la sensación siniestra que despiertan, cuyo poder apabullante e inexplicable inyecta la amenaza de algo sustancial incluso en lo más indiferente o inofensivo) en la medida en que, en su salto trascendente hacia otra cosa, se alienen de su contexto actual para que coincidan consigo mismos en la realidad psíquica. El desfase *unheimlich* no es una brecha abierta en la realidad consciente por algo que no debería estar ahí, sino una brecha temporal, el retraso en la coincidencia visual, en el punto combinativo sintomático o en el *collage*, la impuntualidad del acceso de la memoria, un aún-no de las coordenadas que nos permitan legislar sobre cómo percibimos eso que aparece en tanto que fenómeno. Es el tiempo incalculable de la repetición que aún no llega a ser síntoma, o el hiato paralizado del gesto repetido, el inicio siempre inconcluso, del cambio radical en el que la imagen se abstrae de sí misma para devenir más que nunca ella misma, como el pecho materno para el lactante, que solo es pecho siendo más que el pecho como mera fuente de alimento. Y es que una resolución positiva del sentimiento *unheimlich* es considerar el objeto, el lugar o la persona tautológicamente, gracias a su repetición, que engancha el discurrir temporal

emergido en la más rabiosa inmediatez: como el Golem de Praga, Freud no se ha reconocido en su propia imagen, que se ha vuelto algo tan ajeno como para tener que ser acolchada por la narración del intruso desde el compartimento de al lado. La simultaneidad entre lo visto y la fantasía adjudicada hace posible al primero, e incluso es probable que la sensación ominosa venga después, en la decepción por ser él mismo ese anciano, o lo que es la caída y la desmentida de la fantasía.

con una incidencia en lo mismo, pero haciendo de lo repetido otra cosa que la mera repetición de lo idéntico, y lo repetido será más que nunca él mismo en sus propias ruinas. Se puede defender que los elementos actuales solo son otra cosa si son ellos mismos, no arrasando la identidad de objeto actual, invadida por una memoria antigua, sino arrasando el pasado para revelar algo intensamente actual que demanda memoria.

Unheimliche es la comprobación de que los elementos actuales son los representantes no de lo perdido sino de la pérdida; no son la ruina de un complejo previo, sino un elemento demasiado nuevo para ser comprendido, la imagen que tarda en ser imagen, o la imagen no que transparenta simbólicamente un contenido de deseo – que borraría la distancia imaginaria necesaria para volverlo un compuesto dichoso –, sino que, si asumimos que los contenidos del pasado son indemostrables, o incluso producidos fantasiosamente en la coyuntura actual, entonces lo que la imagen transparenta es el agujero, o la superficie sin sentido, de su propia irrupción. En vez de ser la aparición de lo reprimido infantil, puede que lo ominoso sea la constatación del desajuste inmanente que en toda representación atañe a los objetos y fragmentos que circunstancialmente la componen, o la constatación futurista de que el objeto actual no es nada salvo sí mismo, eso sí, solo si se abre, propongo, el abismo de las oportunidades de no haber sido, o de haber sido otro. Si lo ominoso se conecta a la irrupción pulsional, estamos ante un intento de comenzar de cero, de recargar los elementos del mundo desde su propio arrasamiento.

Hacer antiguo lo nuevo: repetición

Sobre el *déjà vu* dice Remo Bodei que a menudo se manifiesta en momentos distraídos, en percepciones defectuosas: «cuando la atención que se dedica a la vida, o sea a la orientación hacia el futuro, es atenuada o cesa del todo, entonces el pasado

surge por entero»⁴⁸. Lo primitivo está aquí mismo, pero solo si se lo entiende como la «pequeña grieta que muestra el espacio del esfuerzo de cada uno por conservar en el tiempo el sentido conjunto de la propia vida»⁴⁹. La sensación de repetición parece ensayar un nuevo comienzo, o un reajuste de lo actual, como la famosa escena del gato negro en *Matrix*. A este respecto, en 1914 Freud habla de un caso de repetición en el análisis, de falsa repetición más bien. Pacientes que aseguran convencidos haber ya relatado un contenido pero no lo han hecho: amagos de exteriorización que son truncados por la resistencia y en los que se confunde «el recuerdo de la intención con el de la ejecución», una sensación análoga al *déjà vu*⁵⁰.

Un paciente, al que Freud consagrará el famoso estudio conocido como “El hombre de los lobos” (1914), relata una alucinación sufrida con 5 años, cuando, labrando dibujos con una navaja en el tronco de un árbol, cree haberse seccionado por accidente el meñique, lo que le provoca incluso un desmayo: cuando vuelve a mirar, sin embargo, el dedo está intacto. El sujeto está plenamente convencido de haber ya referido este episodio en otras sesiones, pero lo que ha expuesto, y varias veces, ha sido el recuerdo de que una vez le pidió a su tío que le trajera de un viaje una navaja. El doctor aclara los términos, y dice que este último recuerdo es empleado para encubrir y amagar el relato sobre la alucinación infantil del dedo cortado, que no es otra cosa que un delirio provocado por la angustia de castración, un delirio preparatorio, defensivo, contra un terror efectivo, «o para rectificar percepciones indeseadas»⁵¹.

Este pequeño caso arroja mucha luz. Para empezar, la repetición no dada sí que se ha dado, porque el relato encubridor soporta la verdad psíquica del relato posterior del

⁴⁸ Bodei, R.: *Piramidi di tempo. Storie e teoria del déjà vu*, Il Mulino, Bologna, 2006, 68.

⁴⁹ *Ibíd.*, 12.

⁵⁰ Freud, S.: 1914b, “Über *fausse reconnaissance (déjà raconté)* während der psychoanalytischen Arbeit”, trad. cast. “Acerca de la *fausse reconnaissance (déjà raconté)* en el curso del trabajo psicoanalítico”, en *Obras...*, vol. XIII, 207. Ya mencionado en Freud, 1912c, “Consejos al médico...”, *cit.*, 113.

⁵¹ Freud, 1914b, 210.

delirio de angustia, contra cuya exteriorización se ejercen las resistencias. Las ocasiones para haber contado lo sustancial se han dado ya, pero solo como intentos de expresión (la intención es lo que cuenta), luego lo finalmente dado en el presente pone sobre la mesa las ocasiones no dadas en el pasado, inseparables del resultado final.

Pero hay más, y el relato finalmente emergido habla de algo que no llegó a ocurrir nunca, es una alucinación que protege contra un ulterior contenido, la amenaza real de la castración (es “real” porque empíricamente el niño ha podido comprobar que hay otros seres que carecen de pene⁵²), un peligro que es así evitado y, al mismo tiempo, hecho posible plásticamente. El delirio angustioso es un relato sobre lo que no ocurrirá jamás, la castración: no es tanto una preparación contra un peligro cuanto la construcción imaginalizada del peligro en sí, ensayado previamente en los relatos encubridores repetidos varias veces durante la terapia.

Hay tres tiempos que se ponen en juego aquí: en primer lugar el relato final de la alucinación, que a su vez activa retroactivamente ciertos contenidos del pasado en tanto que son las ocasiones no dadas de manifestar un contenido, el cual es –y es el tercer tiempo, o no-tiempo– la posibilidad imposible de una agresión castradora, o el enfrentamiento del individuo a la soledad, al desamparo, a la nada, cuya percepción solo se vuelve posible tras el auxilio de la fantasía de castración. En resumen, las no-repeticiones psíquicamente efectivas son ensayos de construcción de lo que no puede construirse, el vacío amenazante de la ausencia de pene (que es también la ausencia de la plenitud infantil, de la plenipotencia de los deseos, de la unión con la madre), por lo que el resultado final, el delirio del dedo cortado, es solo una más de las posibles combinaciones de significantes, tan arbitraria e insustancial como los relatos encubridores previos. La llave la tiene la creencia del paciente de estar repitiendo algo

⁵² 1908d, “Sobre las teorías sexuales infantiles”, *cit.*, 192-193.

ya dicho. Solo porque ahora los relatos previos se resignifican como intentos no consumados conscientemente, es por lo que el analista puede impregnar de sustancialidad para la cura el cuento de la alucinación del dedo, ya que tan fuerte parece el empeño contrario de la censura. Ese contenido, como se ve, es entendido como la oportunidad para abarcar la totalidad de la estructura histórica, subjetiva, cultural y sexual del paciente mediante la introducción del nudo constitutivo de la castración: «ahora tengo la sensación de que siempre lo supe», culmina el analizado⁵³. Las opciones no dadas en el pasado, abiertas por la opción dada en el presente, tiene como condición de posibilidad el valor del deseo cumplido en la escena del dedo cortado, que permite hablar de la alienación del recuerdo efectivo sobre el viaje del tío y la navaja en la nueva significación. Esa alienación es la materia prima, provocada *a posteriori*, para constituir en la ocasión específica actual el espacio en el que el sujeto puede enfrentarse a las posibilidades efectivas de su deseo, su lugar en la economía familiar y sexual, o las posibilidades contingentes de cura.

Hacer antiguo lo nuevo: pulsión

El de la emergencia pulsional es un tiempo sin tiempo. Pero afirmar esto es problemático, ya que la fuerza pulsional no se objetiva en una investidura sino que, como expuse en el capítulo anterior, cada objeto investido encarna un momento de pulsión del que solo se puede hablar a partir de esa su detención. El no-tiempo pulsional invertido en la investidura, al postularse *a posteriori* como la posibilidad del objeto actual, es también el tiempo de las posibilidades no dadas, o la potencialidad deseante desencadenada a partir de su clausura coyuntural en la opción dada, por lo que la pulsión se halla, de todas formas, historizada.

⁵³ Freud, 1914b, 211.

En *Más allá del principio del placer*, Freud habla de la inhibición de la tendencia orgánica a la descarga de la tensión como de una ley⁵⁴ que sanciona lo peligroso que al individuo le llega tanto del mundo exterior como de las perturbaciones pulsionales desde el interior. El displacer es descrito como un incremento de la cantidad de excitación «no ligada de ningún modo», y el placer como su disminución y la tendencia a la constancia⁵⁵. Se trata de una percepción interior penosa (la percepción psíquica de una conmoción somática) inconciliable con las posibilidades efectivas de su consecución. El «principio de realidad» sería el reflejo de las exigencias externas que sancionarían como imposible la consecución de un placer directo e inmediato en una circunstancia históricamente determinada, obligando a tolerar cierto displacer para alcanzar la satisfacción mediante un rodeo, posponiéndola y renunciando «a diversas posibilidades de lograrla»⁵⁶.

Otra dimensión, que ya conocemos, es la de las «mociones pulsionales congénitas», que van poblando el desarrollo libidinal del individuo acomodándose a ciertos elementos de investidura en vez de a otros (ciertos pliegues del cuerpo, ciertos usos de las mucosas, sonidos, etc.) pero que, inconciliables con el posterior desarrollo hacia la genitalidad, «son segregadas» por el proceso de la represión⁵⁷. La tesis es que tratan de procurarse el placer de antaño pero ahora por una vía sustitutiva y mediada, el sueño, el síntoma, un retorno a casa por una senda no prevista, la tolerada por la represión⁵⁸.

Ligar la pulsión asegura el imperio del principio de placer porque la vuelve de móvil en tónica, según conceptos de Breuer⁵⁹; los procesos primarios, no ligados, provocan sensaciones mucho más intensas que los secundarios. El principio de placer

⁵⁴ Freud, S.: 1920, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. cast. *Más allá del principio del placer*, en *Obras...*, vol. XVIII, 9.

⁵⁵ *Ibíd.*, 7.

⁵⁶ *Ibíd.*, 10.

⁵⁷ *Íd.*

⁵⁸ *Ibíd.*, 42.

⁵⁹ *Ibíd.*, 60.

que busca la rebaja de la excitación aparece conectado a las pulsiones yoicas o de autoconservación que, en escritos previos, se oponían a las sexuales de objeto pero, como vimos estudiando el narcisismo, al tomar también al yo como objeto por investir, serían también libidinosas, luego Freud debe deducir que las libidinosas (de objeto o del yo) son pulsiones de descarga siempre débil, siempre compromisorias. En frente, en cambio, tendrían a otras que sencillamente tienden a cancelar toda la excitación, lo que es el retorno a un estadio hipotéticamente previo de la materia viva, y a las que denomina “de muerte”⁶⁰. La satisfacción última, la que pondría fin a la inquietud pulsional de una vez por todas, es imaginalizada como el retorno a la etapa primitiva infantil o, aún más, a la reunión con la madre. El placer absoluto, así, es una *idea* que encarna una ausencia fundamental, funcionando como límite de posibilidad para la positividad de (dis)placeres mediados.

Una pulsión siempre trata de alcanzar su satisfacción plena, por lo que las vías sustitutivas, reactivas o sublimadas le resultan insuficientes: la diferencia entre lo buscado y lo permitido o hallado impondría el factor pulsionante, la investidura incansable y parcial de objetos e imágenes, el goce en la superficie del mundo. Del lado del displacer, que evita el placer inmediato, Freud ubica la angustia (*Angst*), un «estado como de expectativa frente al peligro y preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido»⁶¹, la defensa contra el estímulo de una pulsión no ligada⁶². El displacer aquí equivale a la percepción de tensiones vivas, por lo que podría ser caracterizado como el tiempo de la ocasionalidad en bruto, de lo insatisfecho, de lo no dado frente a lo dado parcial, como el preludio a una ligazón que no va a darse, el

⁶⁰ *Ibíd.*, 38. Por su parte, las pulsiones de vida (sexuales) también tratarían de reproducir un estado anterior pero en un nuevo individuo (*Ibíd.*, 43, 61).

⁶¹ *Ibíd.*, 12.

⁶² *Ibíd.*, 31.

encaramiento con la ocasión que va a ser evitada, o el doloroso vacío de una posibilidad de investidura suspendida.

Si en el terror es necesaria la presencia del objeto, en la angustia algo hay que protege contra la irrupción del mismo. Es la condición de la neurosis traumática, patología que reconduce al enfermo, de forma incansable, a la situación en la que sufrió el accidente, renovándose la sensación del primer terror solo que sin la representación terrorífica, ahora reprimida. Freud ya dio con ella un año antes, en 1919, cuando habló de los males que afectaban a quienes retornaban del frente, personas a las que no era capaz de aplicar la teoría de la libido. En las neurosis de guerra el peligro proviene del exterior, mientras que en las neurosis de transferencia el yo se defiende contra su propia libido, y sin embargo en las primeras, debido a que el trauma ya no está presente, el motivo de terror también parece venir del interior, por lo que Freud puede concluir que lo que está en la base de las neurosis es la represión⁶³, entendida aquí como lo que imprime ciertos contornos al censurarse los contenidos.

Pero lo que inquieta al doctor es que la insistencia en una excitación no ligada se produce incluso en procesos ajenos a la patología. Es demasiado famoso el ejemplo del niño que juega a hacer desaparecer un carrito de hilo por encima de su cuna a la vez que emite sonidos, luego identificados como «fort» (lejos) y «Da» (aquí), para significar, el primero, la ausencia del carrito, y el segundo su reaparición tirando de un extremo⁶⁴. Freud nota que a menudo la desaparición produce más placer que la reaparición, repitiéndose como un juego: lo interpreta como un proceso de gestión simbólica de una desaparición más significativa, la de la madre, algo que sería penoso para la supervivencia del bebé. Se gana placer en algo que va en contra de los intereses vitales del individuo, un placer de otra índole, ajeno a la rebaja momentánea de tensión,

⁶³ Freud, S.: 1919b, “Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen”, trad. cast. “Introducción a Psicoanálisis de las neurosis de guerra”, en *Obras...*, vol. XVII, 208.

⁶⁴ Freud, 1920, 14-15.

tal vez incluso más originario⁶⁵. A los sueños de los neuróticos traumáticos, por ejemplo, que reiteran obtusamente el momento penoso del accidente, el doctor ve imposible adjudicarles la teoría del cumplimiento de deseos⁶⁶. Por norma general, mientras que la repetición del encuentro con la identidad constituye una fuente de placer, por su parte la intensidad de una pulsión móvil produce displacer, por eso el doctor afirma que la compulsión de la repetición, que no repite una identidad, aporta displacer a una instancia, el yo, pero placer a otra, inconsciente⁶⁷.

¿Qué placer? La repetición devuelve vivencias que, incluso cuando podrían haberse dado en el pasado, no habrían aportado satisfacción alguna, y ya estaban condenadas a ser sepultadas. Por ejemplo, un prematuro «florecimiento» de la vida sexual infantil, portador de demandas inconciliables con la realidad, por lo que nunca llegó a cumplimiento, «se fue a pique»⁶⁸: aquí Freud emplea una expresión que hemos encontrado ya, «*zugrunde gehen*», que no solo sugiere que esa representación temprana se desplomó a lo más profundo del edificio psíquico, sino que se instaló en su base. Si lo importante no es tanto lo reprimido cuanto lo represor mismo, se confirma la hipótesis de que el modelo de represión que habría sido empleado en aquella coyuntura, el molde de articulación de aquellas representaciones, es el que se acaba instalando como estructuración y canalización de ulteriores momentos psíquicos del sujeto.

Los procesos de excitación no dejarían huella en el sistema perceptivo, mientras que el Pcc.-Cc. es investido de intensidad psíquica solo cuando debe recibir estímulos, un modo de investidura intermitente que, dice Freud, puede que constituya la base de

⁶⁵ *Ibíd.*, 17.

⁶⁶ Como sí es posible, en cambio, en otros casos paradójicos como los sueños punitivos, que rempazan el deseo prohibido por el castigo pertinente si lo hubieran cumplido, cumpliéndolo en el castigo, o los sueños de angustia, que representan un deseo sin el filtro de la censura, una pesadilla, pero cumplen el deseo de defender al sujeto de esa representación poniendo fin al hacer onírico mediante el despertar (*Ibíd.*, 32).

⁶⁷ «En todos los casos la novedad será condición del goce», excepto cuando el niño no deja de querer repetir el mismo juego o escuchar la misma historia (*Ibíd.*, 35).

⁶⁸ *Ibíd.*, 20.

nuestra representación consciente del tiempo⁶⁹. O lo que es lo mismo, la consciencia surgiría allí donde había una huella mnémica, una impresión contingente de cierta intensidad, que es sustituida por su manifestación consciente, es decir, un proceso que «agota» históricamente la excitación al volverla accesible para la consciencia, descargándola en la percepción consciente, aunque permanece grabada en una forma atemporal, ahistórica, en los sistemas mnémicos inconscientes⁷⁰. Si el tiempo nada altera en estos últimos procesos, si no se ordenan cronológicamente, nuestra idea del tiempo, entonces, no es sino una autopercepción del sistema Prc.-Cc⁷¹.

A lo que se asistiría en terapia, se supone, es a las cicatrices de este proceso antiguo, huellas permanentes que son la base de la memoria⁷², marcas de frustraciones, desengaños, gestos compuestos para obtener un placer que finalmente no se produjo o no fue concedido, disposiciones corporales y afectivas que nunca encontraron respuesta y que ahora repetirían anacrónicamente «la vana espera de una satisfacción», «ocasiones indeseadas», «situaciones afectivas dolorosas», un gesto que ya por entonces se hizo en vano y que ahora, en la transferencia analítica, se repite a pesar de todo⁷³. Esta compulsión obliga al paciente a hallar motivos y objetos nuevos en los que probar la insatisfacción antigua, o lo que Freud cifra como la repetición del intento de tramitación de lo desagradable en el pasado, o de alcanzar lo agradable, o mejor, tratar con la cifra trascendental de la investidura, la ocasión pura, un intento repetido de algo nunca ocurrido, que no es sino el cuestionamiento de los entramados de lenguaje, de imagen y de pasado con el fin de demandar una ulterior oportunidad. El paciente, por ejemplo, fuerza inconscientemente al médico a tratarle con dureza, o acude a

⁶⁹ Freud, S.: 1925a (1924), “Notiz über den Wunderblock”, trad. cast. “Nota sobre la “pizarra mágica”, en *Obras...*, vol. XIX, 247.

⁷⁰ Freud, 1920, *Más allá del principio...*, cit., 25.

⁷¹ *Ibíd.*, 28.

⁷² *Ibíd.*, 25.

⁷³ *Ibíd.*, 20-21.

mecanismos recurrentes para desbaratar una situación de placer: el placer contingente arruinado se convierte en las ruinas de algo más grande y más antiguo, o sea, en la ocasión de abrir las posibilidades de un placer otro nunca dado, así que lo efectivamente dado, irreversible, introduce lo no dado como la materia prima para un darse que está en la base de la repetición, por elaborar en tanto que moción de deseo.

La clave es que en terapia el neurótico repite lo reprimido como si fuera una «vivencia presente, en vez de recordarlo, como el médico preferiría, en calidad de fragmento de pasado»⁷⁴. Esto confirma lo que he defendido en otras partes, que solo el trabajo en análisis permite enlazar esos elementos que se repiten de manera inconsciente con hechos concretos⁷⁵, aunque sean fantasías o deseos imaginalizados, para elaborar la crisis inmediata y convertirla en recuerdo. Hasta entonces es un tiempo intramitable de potencialidad, de sustancia cero. Aunque se suponga que se conecta con una escena real (el bebé asiste a la marcha efectiva de la madre de su lado), la actualidad de la tensión traumática implica que, si eso se ha dado ya inconscientemente, aún no ha caído del lado de la identificación histórica, de la percepción preconsciente, siendo solo perceptible, entonces, como la horma por rellenar de un pasado determinante olvidado, como un remolino de significantes por historizar para el analista, quien se conduce por la máxima: “lo que para mí es con toda seguridad una imagen, todavía en penumbra, lo deberá ser también para ti”.

Hacer lo antiguo de nuevo: ocasión

La diseminación llega en análisis pero en tanto que apertura no de las supervivencias y determinaciones que preñan a la imagen, sino de las opciones consumadas en la opción actual. Si la repetición es una suerte de tentativa de simbolización que se encalla en su propio advenimiento, el análisis por emprender es el

⁷⁴ *Ibíd.*, 18.

⁷⁵ *Ibíd.*, 19.

de las resistencias que impiden una y otra vez convocar lo reprimido, sea o no comprobable, sea o no pasado, o sea, un análisis de las condiciones de posibilidad de la ocasión dada pone sobre la mesa la composición positiva de las opciones no dadas.

Asumamos que el gesto es el preludio al objeto, y que la repetición repite el ademán nunca resuelto, tanto de domar la marcha de la madre, como hace el bebé con el carrete de hilo, como de «recuperar el dominio sobre el estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión causó la neurosis traumática»⁷⁶, como lo hacen los sueños que reproducen un trauma. En la compulsión de repetición falta el «apronte angustiado», que es el preludio del objeto, o la preparación de todo el interés libidinal para concentrarse en un punto, como una herida⁷⁷, por lo que es, más bien, el más acá de la ligazón, intentada una y otra vez, independientemente del elemento por investir. Repetición como el bombeo de la fluctuación de los flujos inconscientes, como la demostración de lo efímero y coyuntural de sus detenciones. Pero lo que se repite aunque no produzca placer, lo dice el propio Freud, son ocasiones en el presente no tanto de obtener un placer frenado en el pasado –por lo que ahora se evidenciaría un cortocircuito en la sincronía del sujeto–, o de recuperar la representación a la que se ligaría la excitación, sino de ciertos modos de obtención de placer más allá del placer o del recuerdo en cuestión. Luego la repetición es un futurible: se espera que finalizando, estilizando lo accidental en función de determinadas condiciones, se forjen senderos de bienestar; son los modos de hacer de la represión como umbral de posibilidad de lo efectivamente dado.

Esto se explica gracias a la condición de hábito de esa repetición, que no es que haga regresar algo otrora acostumbrado, sino que festonea según un modo familiar. Como si conflictos antiguos no tramitados mediante la formación de un síntoma

⁷⁶ Freud, 1920, *Más allá del principio...*, cit., 31.

⁷⁷ *Ibíd.*, 32-33.

impregnaran lo nuevo con terminaciones, estilemas y cadencias; tanto es así que Freud lo conecta con la creencia neurótica en el destino y lo inevitable, algo de lo que ya había hablado en *Lo ominoso*, así como con el carácter⁷⁸, esto es, el ribete irreflexivo, irresistible, que parasita el fraseo de una vicisitud: una compulsión «más originaria, más elemental, más pulsional que el principio de placer que la destrona»⁷⁹.

Gracias a esta premisa se puede entender el caso supuesto de las impresiones infantiles, que no subsisten inconscientemente en estado ligado, no son susceptibles del proceso secundario, de anudarse a significantes, sino que son las marcas, los perfiles recurrentes para potenciales ligazones. La pulsión, así, queda definida como sigue: «un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas», una elasticidad, una inercia conservadora siempre orientada al restablecimiento de un perfil cómodo⁸⁰; o mejor, siempre tendente a un establecimiento nuevo según una orientación antigua. Si Malevich dice que «el estado del objeto se ha vuelto más importante que su esencia y su significado»⁸¹, yo lo entiendo no como una celebración de la susceptibilidad múltiple de la superficie al contexto o a la situación, que carga y recarga contenidos, sino que ese «estado» es la disposición, la orientación del objeto a un contenido, unilateral para la anamorfosis coyuntural de un sujeto, y no puede ser de otra manera.

En varios pasajes Freud repite la idea de «alcanzar una vieja meta a través de viejos y nuevos caminos»⁸², una meta que es la rebaja total de la tensión, la ligazón libidinal absoluta, así que los movimientos y los cambios en pos del progreso no son el fruto de un impulso inmanente, sino el camino histórico permitido por las condiciones parciales

⁷⁸ *Ibíd.*, 21.

⁷⁹ *Ibíd.*, 23.

⁸⁰ *Ibíd.*, 36. Freud había tomado, adaptándola, la noción de "Pulsión de destrucción" de Sabina Spielrein, que le había dedicado su tesis doctoral de 1911 *Sobre el contenido psicológico de un caso de esquizofrenia* (*Dementia praecox*).

⁸¹ En Perloff, 1986, 410.

⁸² Freud, 1920, *Más allá del principio...*, 38.

de posibilidad, o las marcas de la represión, de retornar al estado inanimado del que habría partido la vida. Es el avance por caminos prefacilitados, por inercia, por abandono: mohines, comisuras que se ven siempre enfrentados a frecuentes rupturas en su elaboración. El individuo hace trampantojo, su mundo son momentos de enfoque de una superficie que no existe hasta que no es adaptada en cada forma coyuntural según un estilo de composición, reunión y conexión, como en un *collage* que, precisamente porque hace mundo en cada combinación⁸³, cada instante debe entenderse no ya solo como la puesta en escena de rodeos, retornos, que solo pueden gozar en una superficie eterna, sino como la ocasión milagrosamente abierta de un nuevo intento de cerrar definitivamente identidad, deseo e historia.

En otros casos, al plantear, en relación a la tendencia del organismo hacia la muerte, el rol de aquellas pulsiones que parecen oponérsele pugnando por la supervivencia o por el reconocimiento, demandando para el sujeto un papel en la familia, la sociedad, etc., Freud alega que «el organismo solo quiere morir a su manera», y que las pulsiones de autoconservación funcionan para asegurar el camino hacia la muerte solo por los atajos propios, alejando «otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes»⁸⁴. El mundo no existe hasta que no es hecho transitar según modelos ya conocidos, aunque sean a menudo inútiles, poco inteligentes, pero que resultan ser el mejor camino, en el estilo del sujeto, para virar hacia lo íntimo, para decantar lo accidental hacia imágenes confortables. La pulsión de muerte no solo no es creadora, como el resto de pulsiones, sino que, como se lee en *El malestar de la cultura*, si «no se

⁸³ En el *collage*, «su nueva representación es el mundo», dice Valeriano Bozal en su introducción a Apollinaire, G.: 1913, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistas*, trad. cast., L. Vázquez, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, 102, 42.

⁸⁴ Freud, 1920, *Más allá del principio...*, cit., 39.

trasluce a través de la liga con el Eros», esto es, como la coda de los resortes libidinales, «resulta muy difícil de aprehender»⁸⁵.

La identidad de las imágenes no está en la forma, pero no porque la identidad sea mutable en conformidad con las apariciones y las desapariciones de los trazos semejantes⁸⁶. Yo defiendo que las intermitencias afectan a la forma vista, que en cada momento se erige como una nueva y absoluta identidad y significación psíquica, sin importar lo que esa forma haya soportado en el pasado, si es que lo ha habido, ni la forma misma en tanto que supervivencia, e importando en cambio qué usos plásticos, materiales y prácticos son incididos en ella para instaurar una nueva eficacia histórica. El pasado no ha existido en un entonces, sino que es abierto retroactivamente como fondo de posibilidad para lo inmediato.

Ante la frase: «lo novedoso [*das Neuartig*] se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso»⁸⁷, Didi-Huberman diría que lo incontrolable/incodificable en la actualidad del sujeto es arrojado al profundo cubil de lo reprimido o de lo primitivo cultural a modo de acto originante de la relación del cuerpo con su entorno, o «una atracción visual que nos produce vértigo y nos hace hundirnos en el cráter de los tiempos»⁸⁸. Yo añado que no solo no hay novedad sin aura de pasado, sino que no hay idea del cuerpo indeterminable pulsional infantil, no hay idea del vacío originario, sin partir de una esencialidad actual. Como si las producciones simbólicas e imaginarias del sujeto fueran ya su hacer natural, acultural, animal, primordial. Nada se ha perdido, nada se ha olvidado: no hay nada, salvo el instante actual, monumental, y paradójicamente ruinoso, de *collage*.

⁸⁵ Freud, 1930, *El malestar ...*, cit., 117.

⁸⁶ «Una de las razones por las que la forma –tomada al menos por un momento al margen de la referencia– produce placer [goce] es por su apertura a una imbricación múltiple en la obra, por su hospitalidad y su polisemia» (Krauss, 1980, 56). Habría que enmendar: cada forma nace nueva en cada cierre coyuntural de esa polisemia.

⁸⁷ Freud, 1919c, *Lo ominoso*, cit., 220.

⁸⁸ Didi-Huberman, 2002, *La imagen superviviente...*, cit., 318.

Para Didi-Huberman el retorno no puede disociarse del pasado; tanto es así que establece una analogía entre el *Unheimliche* freudiano y el concepto de *Leitfossil* de Warburg⁸⁹, defendiendo que en ambos casos surge lo «antiguamente familiar de otro tiempo en su dimensión de cosa secreta –o sepultada– súbitamente sacada a la luz»⁹⁰. La disociación entre síntoma y compulsión de repetición, que Didi-Huberman fulmina para ver, en la segunda, la expresión de lo rechazado que retorna en la imagen⁹¹, es útil desde otra perspectiva de intervención: entender lo nuevo como la ocasión no dada en el pasado. Los “caminos” a los que se tuvo que renunciar a causa de la censura, tratan a la contingencia actual como la parcialidad de intento de homeostasis ideal, que ponen la ocasión no dada en la dada, sentando las bases de la cura al apelar a lo reprimido en tanto que decisivo para el sujeto en su inmediatez histórica, simbólica e institucional.

Terapéuticamente solo se entiende el gesto compulsivo si se abre a una identidad por componer: el placer absoluto, infantil, perdido, es concebido a la vez como resto y como garantía de posibilidad-en-la-imposibilidad de cada coyuntura estilizada, como la idea trascendental de cada recurso superficial. El gesto construye una imagen absoluta en cada momento sobre un fondo de plenitud inalcanzable, un torbellino de ocasiones consumadas en su no-posibilidad. Existe una diferencia entre el trauma como la garantía del desconocimiento que imbuye a un compuesto material, y el trauma vivido en la inmediatez del ahora como el tiempo articulante de la puesta a punto de contenidos. No separar repetición y síntoma implica que el trauma siempre se va a conectar al pasado y menos al porvenir; la diferencia está entre pensar el síntoma como un retorno o como un comienzo radical.

⁸⁹ «Una tenacidad temporal de las formas, pero atravesada por lo discontinuo de las fracturas, de los seísmos, de las tectónicas de placas» (Ibíd., 302-303).

⁹⁰ Ibíd., 318.

⁹¹ Ibíd., 254.

La búsqueda agónica del intersticio, de la pérdida referencial, el rechazo de las connotaciones, de la estabilidad en los signos lingüísticos y culturales; la confirmación de que a lo único a lo que se puede aferrar el hombre nuevo es al poder efímero y siempre móvil de manipulación de los significantes, y que lo que está detrás como su soporte, es solo la masa misma de los significantes; esta búsqueda que solo compone aridez, a su vez, pone como paradigma, como representante de esa a-ontología, al *collage*, el dispositivo que denuncia que, si el futurismo apela a «un metalenguaje de lo visual»⁹² no es porque todo sea metalenguaje, sino porque todo momento metalingüístico es lenguaje primero, divino. En el *collage*, la dimensión fáctica del objeto está investida de un interés pulsional que la aliena confirmando su autorreferencialidad, pues el orden nuevo del objeto solo puede nacer en la medida en que el objeto se sacie en sí mismo, como el pecho para el lactante, que deja de ser objeto para ser la saturación coyuntural del placer egoísta. Se debe elogiar la tautología como el ejercicio que, gracias a la superación de la pérdida de sí mismo en su transposición en otra cosa, gracias a que hay un desfase esencial que pone al objeto del *collage* frente a sí mismo como su propia alteridad, negación de su condición previa, es más que nunca él mismo, de improviso sin los rebordes contextuales, sin las líneas de molde de la historia; su salto autorreferencial lo confirma como el objeto de la pulsión.

El gran gesto revolucionario es futurista: aspira a la instauración de un nuevo orden con la revisión crítica e iconoclasta del pasado como paradigma y la construcción de una ocasión en el presente como programa («[L]a eficacia de una nueva combinación [...] se pierde por completo si no surge identificada [...] con un objeto igualmente nuevo»⁹³). Los futuristas no poseen «conceptos fijos por encima de la cosa», y rechazan cualquier «realidad *a priori*» la cual, por el contrario, está *en* la cosa, de la que viven su

⁹² «[L]a forzada ausencia del plano original por la superposición de otro plano que borra el primero con objeto de representarlo» (Krauss, 1980, *cit.*, 54).

⁹³ Perloff, 1986, 53-54.

«concepto evolutivo»⁹⁴, y es que el arte nuevo «no puede aportar nada propio»⁹⁵. Aquí está la clave: no se trata de interpretar, no es el cambio posicional que las separa de su campo de significación previo por lo que su nueva identidad se puede inferir de dicha interrelación, sino que lo nuevo nace en su radical alteridad solo porque es tratado como un elemento que ya estaba ahí, como un artefacto; solo porque nunca puede ser del todo nuevo y exhibe, en cambio, su condición caída, su mera materialidad superficial despojada de pasado. El miedo por no saber ir hasta el fondo, del que hablaba Cendrars, no es el de quedarse atrapado en la angustia que precede la investidura de una imagen, confirmando que el *collage* solo es superficie, sino que consiste en ser conscientes de que la superficie, lo habitual, lo *Heimliche*, encarna ya el fondo, el encuentro definitivo y mortal con la acogedora identidad saciante.

⁹⁴ *Ibíd.*, 86.

⁹⁵ Larionov y Goncharova, 1913, Rayonistas y futuristas, en Perloff, 1986, 119.

2. OCASIÓN IDEAL

Hoy muero, un día volveré millones.

TUPAC AMARU II, previo a ser descuartizado en 1871.

Frente a los recursos plásticos de perspectiva y proporción de herencia académica, escogemos «lo bárbaro para renovarnos»: «cuanto más nos remontamos hacia otras épocas, menos asoma la miserable obsesión de la ilusión»¹. Así hablaban los futuristas, quienes encontraron en la masa, tras mucho estudiarla, el origen. Mientras «otros artistas buscaron lo primordial en las manifestaciones artísticas de civilizaciones primitivas y en las de África central», ellos lo hallaron en la polifonía de la masificación urbana; Boccioni nota que «[h]ay una profunda significación primordial en la mímica de los bailes modernos»². Los «cuerpos se insertan a través de un cuerpo conductor»³, una espesura de líneas de fuerza, presiones y tensiones, tumulto y multitud (trenes, músicos callejeros, neones, gramófonos, danzas en el *café-chantant*, motores rugiendo [fig. 40]), que ahogan y diluyen el yo logocéntrico en una masa comunal⁴. El sujeto moderno, sintiendo y siendo sentido por todas las cosas y las demás personas, se acerca peligrosamente al intersticio de ensambladura de la realidad⁵.

¹ Boccioni, U.: 1914, *Pittura e scultura futuriste*, trad. cast. R. Pochtar, *Estética y arte futuristas (dinamismo plástico)*, Acanalado, Barcelona, 2004, 88-89.

² *Ibíd.*, 21.

³ *Ibíd.*, 117, 121, 169-171. «Nuestros cuerpos entran en los divanes en los que nos sentamos y los divanes entran en nosotros, así como el tranvía que pasa entra en las casas, que a su vez se abalanzan sobre el tranvía y se amalgaman con él» (*Ibíd.*, 94). «Nosotros estamos más cerca de la naturaleza y concebiremos cada vez más el mundo tal como realmente es proyectándonos al interior de las cosas y no reproduciéndolas mediante secuencias descriptivas. Sólo a través del dinamismo el objeto determina su drama e inspira la medida que requiere su creación» (*Ibíd.*, 108).

⁴ Perloff, 1986, *El momento futurista*, *cit.*, 301, 337.

⁵ Boccioni, 1914, 33.

Blaise Cendrars, el poeta del transiberiano, aunque acusaba a Freud de hacer demasiados malabarismos con el simbolismo para dar cuenta de los procesos inconscientes⁶, evidencia que fue un lector atento en esos años cuando dice que el yo singular retorna al origen cuando se zambulle entre cinco millones de individuos. En efecto, el doctor defiende que la «superestructura psíquica individual» es «desmontada», «despotenciada» en la masa, en la que se dan las circunstancias propicias para que el sujeto eche «por tierra las represiones de sus mociones pulsionales inconscientes» y se disipe la conciencia moral o el sentimiento de responsabilidad⁷.

Boccioni vislumbra ese abismo entre «los letreros chillones y grotescos de las tiendas, los bazares, [...] las danzas negras ejecutadas con el ritmo brutal de los cingaros entre luces y bellas prostitutas»⁸. Los futuristas no buscaban tanto destripar las instituciones vigentes cuanto denunciar la imposibilidad de conocer un poso último que garantizara su sentido, si admitimos que el *collage* nos enseña que no hay garantía de verdad para los significantes saqueados, que no pueden ser comprendidos sino solo reconocidos, sostenidos como lo están por la idea de «un origen oculto», «una presencia cuyo referente es un significado ausente»⁹. Y sin embargo, se comprueba en *La prosa...*, Cendrars trata de elaborar el vértigo del instante actual anudándose a ciertos vértices de recuerdo: la joven prostituta de Montmartre, el paraíso prometido de Fidji, citas de Rimbaud... En su combate por desasirse de las cargas de la tradición, del museo, la academia y el archivo, los futuristas, aún deudores del limo simbolista, no lograron evitar acudir a cierto orientalismo decadentista. Y es que el *collage* expone una imagen coyuntural cuyo sustrato solo lo encuentra en sí misma, pero que debe lanzarse

⁶ Cfr: Roudinesco, E.: 1990, *Jacques Lacan & Co. A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*, University of Chicago Press, 76.

⁷ Freud, S.: 1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, trad. cast. *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras...*, vol. XVIII, 71.

⁸ Boccioni, 1914, 21.

⁹ Krauss, 1980, «En el nombre de Picasso», cit., 55-56.

a una trascendencia pensada como primitividad para articular el desfase entre el sujeto Cendrars y su toma de conciencia de lo efímero y vacilante de esa su condición.

En el mismo año de *La prosa...*, el poeta publicaba un manifiesto en la berlinesa *Der Sturm* con pasajes como este:

He escrito mis poemas más bellos en las grandes ciudades, entre cinco millones de hombres; o, para no olvidar los juegos más bellos de mi infancia, cinco mil leguas bajo el mar acompañado por Julio Verne [...].

Amo las leyendas, los dialectos, los errores gramaticales, las novelas policíacas, la carne de las muchachas, el sol, la Torre Eiffel, los apaches, los buenos negros y esa astucia de un europeo que se burla de la modernidad. ¿Dónde voy? No tengo ni idea, ya que incluso entro en los museos [...] ¹⁰.

Estas líneas hablan de una memoria que se despliega no porque el instante esté saturado de sentidos, así como, se dice, sobredeterminado está un síntoma, sino porque solo disponiendo una composición semejante, con sus ramificaciones, sus citas, sus subterráneos, es como puede objetivarse el instante inasible, escurridizo, acrónico, de velocidad actual. O dicho a la inversa, el mosaico de fragmentos heterogéneos no es la objetivación de la deficiencia a la hora de apresar la vertiginosa actualidad, siempre en diferimiento (deficiencia que puede que sea la ilusión de la que escapar, a la que se refería Boccioni), sino que la más genuina forma del estremecimiento asimbólico es, paradójicamente, una hipérbole de símbolos. Solo mediante referencias, recuerdos, prejuicios, puntos cartografiados, nombres u horarios, se puede construir eso inobjetivable, que no es la imagen impropia del fondo espantoso, sino una radicalmente nueva, que se exhibe a sí misma refundando viejos significantes.

¿Y si los futuristas lo que buscaban era la confirmación definitiva de su estar en el mundo? ¿Y si su rebeldía iconoclasta era genuino pánico infantil? Esta lectura reaccionaria dejará de serlo cuando veamos que el pánico es un reintento de investidura de objeto para fundar un mundo de posibilidad. Solo arrasando el pasado como tal, es

¹⁰ Perloff, 1986, 85.

como podrá hacerse una efectiva imagen en el presente, que será la imagen del pasado cayendo: por eso el *collageur* maneja elementos extraídos de áreas de conocimiento diversas, como la cultura popular, la fabricación industrial, producciones artísticas ajenas a Europa o trazos de la infancia. Su más alta responsabilidad no es reconfigurar un pasado narrable, un recuerdo eficaz; no es dar con una imagen coyuntural que produzca un trasfondo verosímil, sino con aquella ruptura violenta que, concentrando todo su pasado, interpele a la memoria del sujeto y lo enfrente con el vacío emancipado de su porvenir. La imagen no es nada, y el vaciamiento futurista, la constatación de que no hay más que superficie, implica asumir que lo único a lo que se puede apelar es a la propia intervención actual, irreversible, irrepetible e históricamente acotada, en los elementos superficiales; que haga las cuentas con el pasado, y estructure una textura de posibilidad para empezar de cero el ensamblaje del mundo. Vamos a ver en los textos de la producción tardía de Freud cómo el doctor afronta ese paso hacia la nada que amagaron los futuristas, también él deambulando y recolectado las ruinas del porvenir.

Primitividad y masa

En *Psicología de las masas y análisis del yo* la premisa es que en las masas se cumple una regresión psíquica del individuo a un estado anterior, primitivo e infantil¹¹. La masa es un análogo del inconsciente: es «impulsiva, voluble y excitable», es «incapaz de perseverar» o de ver demorada la consecución inmediata de sus demandas; es acrítica, no conoce la duda ni la incerteza, en ella pueden coexistir sin conflicto ideas contradictorias, «nada le parece imposible», y puede perder incluso la atención hacia la autoconservación arriesgando irracionalmente la vida de sus miembros¹². La masa

¹¹ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, cit., 74, 111. Para sus teorías sociológicas sobre las multitudes Freud se inspirará en las tesis de Gustave Le Bon (*Psychologie des Foules*, 1895) y de William McDougall (*The Group Mind*, 1920), protofascistas adeptos a la eugenesia que veían en las masas populares cuerpos incontrolables que abolen al individuo, susceptibles de sugestión y necesitadas de sumisión a un líder (Roudinesco, 2014, cit., 249-250).

¹² Freud, 1921, 74-75.

«piensa por imágenes que se evocan asociativamente unas a otras, tal como sobrevienen al individuo en los estados del libre fantaseo; ninguna instancia racional mide su acuerdo con la realidad»¹³. El examen de realidad, que debería verificar la aplicabilidad o no de las aspiraciones de descarga en el mundo efectivo, «retrocede [...] ante la intensidad de las mociones de deseo afectivamente investidas»¹⁴. En la masa somos conservadores, evitamos toda novedad, la antipatía se vuelve odio acérrimo y la sospecha, confirmación; damos rienda suelta a nuestras inhibiciones y hacemos o aceptamos cosas que rechazaríamos en nuestra vida cotidiana. En la masa estamos sujetos «al poder verdaderamente mágico de las palabras»¹⁵, así como, según la primera tópica, las impresiones visuales inconscientes, ruidosas y desorganizadas, se enlazan a representaciones del lenguaje para poder manifestarse. La ilusión comanda tanto las masas como las neurosis¹⁶: ambas exigen imágenes sobre las que volcar inmediatamente sus pulsiones más allá de las condiciones efectivas de descarga. Si bien este cuadro se adecua con mayor rigor a las masas efímeras y de irrupción violenta, elementos de esta clase se hallan también en las masas estables que se cristalizan en las instituciones sociales. Siguiendo a Gustave Le Bon distingue Freud masas con conductor, que siguen a un líder, y masas sin conductor, que son aquellas en las que el líder está ausente pero una compulsión externa sostiene su estructura fundamental.

Freud alude a un tiempo fuera de la masa y anterior a cualquier formación social, un tiempo en el que el individuo poseía consciencia de sí, sus propias costumbres y sus estilos, que le mantenían distinguido de sus semejantes. Es la idea del cuerpo-órgano total precultural, que en la infancia habría sido modelo para sí mismo, y que en época adulta es sustituido por una idealización de las perfecciones y los privilegios a los que

¹³ *Ibíd.*, 74.

¹⁴ *Ibíd.*, 77.

¹⁵ *Ibíd.*, 75.

¹⁶ *Ibíd.*, 77.

se aspiraba y que fueron resignados, erigidos luego en el interior del yo para medir la satisfacción de sus investiduras contingentes. Freud propone una suerte de ontogénesis: nacemos y pasamos del «narcisismo absolutamente autosuficiente»¹⁷ a la percepción de un mundo exterior variable en el que se destacan objetos libidinales. A lo largo de la vida, el yo establece «múltiples ligazones de identificación» y edifica «su ideal del yo según los más diversos modelos»¹⁸; experimenta alteraciones a medida que introyecta imaginariamente los objetos de los que se querría ocupar su puesto físico. En las primeras etapas del infante, investir objetos es indistinguible de su identificación, y solo más tarde se destacan en función de necesidades eróticas ante las cuales el yo cede o busca defenderse. Los primeros objetos libidinales del niño se conservan, pero ligados mediante pulsiones de meta inhibida, llamadas aquí «sentimientos tiernos»¹⁹.

El doctor distingue, por un lado, el «amor sensual», en donde el objeto libidinal se pone en el lugar del yo, dándose primero un apuntalamiento de tipo sexual y solo más tarde la identificación entre la libido narcisista y el objeto que encarne esa dicha absoluta infantil: se ama en función de perfecciones de satisfacción que al yo le hubiese gustado procurarse²⁰. Por otro, la identificación propiamente dicha consiste en que el objeto ya no está presente y ha pasado, de ocupar el lugar del yo sobreinvertido, a ocupar el del ideal, presencia virtual en virtud de la cual el yo se enriquece parcialmente: la inhibición de las pulsiones sexuales directas provoca la escisión entre el yo y su ideal²¹. En este caso, la ocasión no dada en la realidad puede darse en el ideal: la aspiración a ajustársele generará un resto en tanto que sentimiento de culpa y autoexigencia, pero implícitamente también una renta para potenciales avances en pos

¹⁷ Ibíd., 123.

¹⁸ Ibíd., 122.

¹⁹ Ibíd., 105.

²⁰ «[Ú]nicamente la complacencia sensual pudo conferir al objeto tales excelencias» como para erigirlo como el ideal (Ibíd., 106).

²¹ Ibíd., 135.

de ese fin inalcanzable. El ideal alimenta una posibilidad de futuro que las aspiraciones sexuales directas «hipertensas» obturan, porque van en contra de la formación de masa, porque se apagan cada vez que son satisfechas y les es indiferente el objeto²². Mezcladas con tendencias de meta inhibida o desviada, es cuando se muestran «aptas para crear ligazones duraderas» y fraternales lazos eróticos entre los seres humanos²³.

La resignación del narcisismo de autoconservación y de la hostilidad connatural al ser humano –la pugna con otros egoísmos– mantiene latente la ambivalencia entre la satisfacción sin trabas de las demandas egoístas y el miedo al castigo por sortear la prohibición²⁴, oscilación que exhibirá el «factor pulsionante»²⁵. La «justicia social», según esto, será la denegación de muchas cosas al yo para que otros deban también renunciar a ellas, «o lo que es lo mismo, no puedan exigir las»²⁶. Un estado en el que los individuos erigen un objeto, «uno y el mismo», en el lugar de su ideal del yo, pudiéndose así identificar «entre sí en su yo» y espesando un sentimiento social que no se basa «en la percepción ni en el razonamiento», sino en una inconsciente y recíproca ligazón erótica²⁷, que supera lo inmediatamente ventajoso y garantiza la cohesión.

El, en apariencia, necesario desfase entre las aspiraciones narcisistas de satisfacción absolutista y su alienación en el cuerpo social parece marcar la vida anímica, y de ello se derivarán tanto los fenómenos sociales como las neurosis. Cada una de las «diferenciaciones anímicas» (del narcisismo a la investidura de objeto, a su sustitución por el ideal) suponen una «dificultad»; cada paso, cada transición, «puede convertirse en el punto de partida de una falla de la función, de la contracción de una enfermedad», porque las aspiraciones sexuales originarias no desaparecen y pujan por ser admitidas

²² *Ibíd.*, 133-134.

²³ *Ibíd.*, 87-88, 109.

²⁴ *Ibíd.*, 96-98. Y Freud, 1913d, *Tótem y tabú...*, *cit.*, 40.

²⁵ Freud, 1920, *Más allá...*, 42.

²⁶ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, 114. Y Freud, 1930, *El malestar...*, *cit.*, 94.

²⁷ Freud, 1921, 109-110, 121, 115.

en el yo actual, debiendo pergeñarse recursos y resistencias para canalizarlas²⁸. La pregunta es por qué aquel desfase es concebido como necesario, cómo se determina cuáles aspiraciones narcisistas deben excluirse de un cuerpo social que se coloca como la marca de su límite, cómo se ha erigido la comunidad, sobre qué arbitrariedad de fundamentos, bajo qué circunstancias los distintos egoísmos se colocan en igualdad de pactar entre sí, qué cuerpo particular comenzó a funcionar como idea absoluta para asegurar una masa comunitaria. Una herida, ésta, que se vislumbra en cada relámpago sintomático, en cada trauma, lapsus o caída.

Si en el enamoramiento, lo hemos visto, el yo se extraña de esas relaciones libidinales inhibidas propias de la vida-en-cultura y solo existe su objeto, en la neurosis ocurre casi lo mismo pero por medio de una regresión a las fijaciones inconscientes de los primeros objetos. La neurosis evidenciaría que el pasaje de las pulsiones sexuales directas a las de meta inhibida no se consumó felizmente. Para el neurótico la mejor manera para alcanzar la satisfacción sexual es «refugiarse de una realidad insatisfactoria en un placentero mundo de fantasía»²⁹, pudiendo así sustituir «las grandes formaciones de masa de las que está excluido» a causa de su enfermedad, o sea, la vida en sociedad, por «su propio mundo de fantasía, su religión, su sistema delirante, y así repite las instituciones de la humanidad en una deformación que testimonia con nitidez la hiperpotente contribución de las aspiraciones sexuales directas»³⁰. El neurótico se construye un cobijo en el que poder ser plenipotenciario en las investiduras libidinales y en donde logran convivir ideas contradictorias.

Sabemos que el síntoma histérico se funda en una fantasía que cumple deseo, y que los actos de la neurosis obsesiva se basan en un «mal designio» que nunca llegó a

²⁸ *Ibíd.*, 123-124.

²⁹ *Ibíd.*, 78.

³⁰ *Ibíd.*, 135.

ejecutarse³¹. El primero es una ficción gesticulada y el segundo un intento coartado que se vive como efectivo: ambos ponen en marcha representaciones que, a ojos del analista, estarían dando forma a lo no sucedido. Pero toda fantasía es tolerada como refugio ante lo externo hasta que cae por su propio peso, al no poder consumir la investidura afectiva, que es cuando «entra en conflicto con el yo»³². Se puede establecer una analogía entre la masa efímera, que se superpone a las formaciones sociales instituidas, y la neurosis como refugio íntimo respecto a las convenciones sociales. Mientras que por un lado se experimenta angustia cuando el esfuerzo por mantener sofocada esa hostilidad en cultura es excesivo³³, por otro, a mayor inmersión en una masa intensiva, menor angustia social. Por una parte, la estructura social organizada pone las condiciones para la satisfacción del sujeto contando con una pérdida fundacional, que hace de cada logro parcial un goce pleno en castración. Por otra, en los momentos de mayor intensidad, zambullirse en la masa se parece a vivir una escena soñada, o a hacer tangible un delirio. En ella, el individuo no sale de su propio cuerpo de confort autoerótico, como el niño narcisista que satisface sus demandas pulsionales en sus momentos-órgano anaclíticos, como si la masa le devolviera las características que le eran propias y que fueron reprimidas por la formación social³⁴.

En efecto, en estos casos el ideal sublimado se disipa y el sujeto volvería a animar un cuerpo que es su propio ideal: un «conductor», dice Freud, que hiciera las veces de referente para estas masas no distaría mucho de un modelo que ostentara propiedades típicas de un estado narcisista del propio yo, como una mayor libertad libidinosa³⁵. Si las aglomeraciones de masa funcionan como un refugio sostenido por entramados

³¹ *Ibíd.*, 76.

³² *Ibíd.*, 75.

³³ Freud, 1913d, *Tótem y tabú*, 55.; «el núcleo de la conciencia moral» es la angustia social, en Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, 71.

³⁴ *Ibíd.*, 82.

³⁵ *Ibíd.*, 122.

fantasmáticos³⁶, ¿son la marca de lo que fue excluido pero retorna? ¿Pero de dónde fueron excluidos esos individuos, obligados a forjarse un refugio en una “formación sintomática” de masa? Así como para cada producto del inconsciente, efímero y parcial, se dispone, para poder iniciar el análisis, un pasado infantil reprimido del que solo veríamos sus productos impropios, respecto a las formaciones de masa la pregunta parece ser: ¿cuál es el trasfondo determinante del que solo beberíamos su proyección ilusoria? ¿De qué supuesta pérdida las detenciones de masa nos ofrecen el halo fantasmal en el que la volvemos a ganar?

Primitividad y masa 2

La respuesta la conocemos ya: Freud hace mito³⁷, y asocia el ideal por el que se conmueve la masa a la idea de la dicha plenipotenciaria de un padre primordial, de fuerte individualidad, poco ligado libidinosamente a otros objetos, que habría obligado a los hijos, temerosos de él, a practicar entre ellos la abstinencia y a profesarse mutuo afecto, en lo que sería el preludio de la psicología de masa³⁸. Para gozar de sus mismas libertades, un grupo de hermanos le habría asesinado, después de lo cual habrían tenido que cambiar la persona física paterna por ciertas instituciones para salvar la cohesión que les había hecho fuertes³⁹. Rituales expiatorios servirían para domeñar las pulsiones sexuales directas e individuales: honraban la *imago* del difunto a la vez que mantenían fresco el recuerdo de la acción criminal. El muerto revivió descuartizado y disgregado en sus súbditos: una imagen que acabó adquiriendo más poder que el vivo en tanto que conciencia de culpa u obediencia de efecto retardado. Así, el lugar originario del que

³⁶ «Toda vez que [el ser humano] no puede contentarse consigo en suyo, puede hallar su satisfacción en el ideal del yo, diferenciado a partir de aquel» (Ibíd., 103).

³⁷ Interpretación que, Freud avisa, coincide con la psicoanalítica (Freud, 1913d, 142-152).

³⁸ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, 117.

³⁹ Ibíd., 117-121, 129-132.

los individuos fueron excluidos lo formarían los territorios del padre, el dominio sin trabas tanto sobre el sexo como sobre la vida y la muerte de los hijos-súbditos.

Pero el ideal comunitario implicaría una construcción nueva, no una recuperación sublimada del objeto sexual primigenio. El propio Freud nos da las pistas para desvelar el truco de la sublimación cuando reconoce que no se puede saber con seguridad si, en un caso dado, la «corriente anterior plenamente sexual subsiste todavía como reprimida o ya se ha agotado»; antes bien, las pulsiones de meta inhibida conservan siempre algunas de las metas sexuales originarias⁴⁰. A pesar de que la libido se descomponga en constelaciones, éstas «conservan lo bastante de su naturaleza originaria como para que su identidad siga siendo reconocible»⁴¹; una constelación intensiva, constelación-imagen que, si bien dispersada, abruma como un único punto que abarque lo absoluto.

El doctor lo dice con gran finura: la inhibición de las pulsiones por la obligación comunitaria, sobre la que descansaría el cuerpo social, sería la marca de que ha habido previamente una «ligazón de objeto sensual» con la persona –el héroe– o con su *imago* –su modelo ideal–, por lo que la corriente sexual directa sigue presente pero «como *forma y posibilidad*»⁴², principio formal y posibilidad empírica de las construcciones sociales. La idea de la satisfacción egoísta negada, la infancia adormecida pero aún viva, quedaría como la cifra potencial de que una ulterior imagen objetive formalmente dicha pérdida para la comunidad. En la sublimación tendremos el surco formal para percibir la posibilidad real del objeto libidinal de descarga directa; la clave será desentrañar qué imagen (sublimada) se debe conformar para desplegar el aparato pulsional del individuo, que no es que resulte subrogado en formaciones tangentes, sino que solo es posible percibirlo en estas aplicaciones desapasionadas.

⁴⁰ Ibíd., 131.

⁴¹ Ibíd., 86.

⁴² Ibíd., 130, cursivas mías.

Mismos pasos transicionales encontramos en el mito. El héroe, que habría matado al padre omnipotente con la intención de ocupar su puesto, ejemplifica «el paso con el que el individuo sale de la psicología de masa»⁴³ y se convierte en su propio ideal, vuelve a ser un infante que no conoce la frustración pero, esta vez, tras el salto en el reflejo paterno. Consigue darle la vuelta a la válvula de la conformación social que medía los varios egoísmos y hace desplomarse a la institución para constituirse en su nuevo garante. Freud aporta una reflexión poderosa: el héroe, en su nueva posición respecto al grupo, es Dios hecho carne. Dios es uno de los nuestros. Se habla en estas páginas de una mentira instaurada por el mito: los asesinos son la entera comunidad de hermanos pero es el héroe quien aparece como el único autor de la hazaña, y este prestigio, que le habría destacado de la masa, debe serle devuelto a ésta en forma de mito. Por ello, tal vez, el héroe (su figura) sea anterior a (la del) Dios y «precursor» del retorno del padre primordial como divinidad⁴⁴.

Es la forma coyuntural, histórica, la que produce, más allá de sus connotaciones intrínsecas, el prestigio de la divinidad omnipotente, como si primero adviniera la imagen y más tarde los procesos que la han causado, que superan su mera forma pero de ella dependen como el sustrato de su posibilidad. Como si solo a partir de la determinación contingente y limitada, de la finitud de carne y hueso, mortal e históricamente constreñida, se pusiera la posibilidad no de objetivar un ideal inalcanzable, sino de provocarlo. Como si la aparición del héroe fuera el punto de ruptura constituyente de la realidad de la comunidad, elaborado *a posteriori* como la memoria de la imagen específica del héroe; un trabajo sobre el hiato abierto entre el héroe como garante de la comunidad y el héroe como desafiante de la misma. O el desajuste, de nuevo, entre el cuerpo infantil perdido, omnipotente y ahistórico, la idea

⁴³ *Ibíd.*, 129.

⁴⁴ *Ibíd.*, 130.

trascendente de una herencia incalculable, y su permanencia adaptada –caída– en la especificidad histórica de la vida adulta.

Y sin embargo esta figura ambivalente solo tiene sentido si permite dar un paso ulterior. El desfase no es causado por el hecho de que el ideal del padre no sea, evidentemente, capaz de acomunar a las diversas fracciones egoístas, como si se tratara de una idea siempre insuficiente que funciona a modo de conectividad entre los individuos *a pesar de* dejar claro que hay una diferencia irreductible entre ese supuesto bien común y cada uno de los intereses particulares. El desajuste que el héroe encarna es, más bien, el de la irrupción de su concreta forma histórica, como el cambio de rasante que impone la irrupción pulsional, tal y como lo defendía Copjec⁴⁵. Es un cambio que derrumba lo visto, que despierta el interrogante no de qué contenido previo acabó adoptando la forma actual, sino de por qué un significante actual, tangible, negación secular de la divinidad, acoge el contenido antagónico, inexplicable, espectral, de ser un garante de la misma, un algodón metafísico que le recubre como un terciopelo. Es la pregunta por el entramado fantasmático no ya que sostiene, como un suplemento, a un cierto elemento, sino que es encarnado por éste: no hay un trasfondo más allá del héroe, él es el más allá encarnado. La analogía entre fantasía y masa como refugio narcisista ante las exigencias culturales encuentra aquí su demostración, ya que en ambos casos la imagen intensiva (la imagen fantasmal que cumple deseo –incestuoso, onanista, egoísta– y el héroe) produce la totalidad perdida que ella encarna. A pesar de que se puedan exponer las causas etiológicas de esa concreta imagen, fase por fase, determinación por determinación, a pesar de que puedan ser explicados los procesos históricos que lo preceden y causan, lo importante es qué agujero en la normatividad abre con su irrupción. Como el sobresalto sísmico que estremece la tierra

⁴⁵ Copjec, 2002, *Imaginemos que la mujer...*, cit., 86-87.

al resucitar Cristo, la imagen del héroe no es el síntoma de un proceso interno que se ofrece transfigurado, sino un punto-órgano cuya irrupción se sintomatiza en elementos que le otorgan memoria, historia y conmueven deseo.

Las energías que agitan a la masa existen no como un constante e inasible fluir de intensidad precastrada, espontánea, mutable e inaprensible, sino a partir de sus hitos, en sus tomas de plazas públicas –puntos en el mapa–, en sus exhibiciones de fuerza –ocupación de instituciones–, en sus puntos de descarga –un combate sangriento–, incluso en sus imágenes visuales, los dibujos que la multitud compone sobre el pavimento, esto es, a partir de sus fijaciones como órgano, que son los puntos de violencia que instauran los nudos institucionales, que fundan los hitos, esta vez, culturales. No se puede hablar de inquietud, movilización o potencialidad hasta que no se tiene delante a la imagen que retroactivamente las produce como su causa. ¿Consiste el asunto, basándonos en este texto de Freud, en reorientar constantemente las aspiraciones libidinales directas para conformar un cuerpo social siempre en reinvencción, que restablezca enlaces amorosos contingentes y, sosteniéndose en las relaciones libres entre los términos, forme cada vez nuevas imágenes, nuevas construcciones sublimadas? ¿Consiste en modular creativamente nuevos ideales, contingentes, volubles, sinuosos, en función de los efímeros ímpetus de descarga de las pulsiones sexuales directas? La respuesta no puede ser afirmativa.

Primitividad y masa 3

Así como sabemos que la masa fue órgano en el momento cumbre, con la misma immediatez puede disolverse. Hay pánico cuando se descomponen los lazos recíprocos que la mantenían unida, liberándose una enorme angustia «sin sentido» que estalla aunque las causas sean mínimas⁴⁶. Es lo que ocurre cuando el momento social sufre una

⁴⁶ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, 91-92.

«rotura de la estructura libidinosa» y el individuo experimenta una sensación análoga a la del advenimiento de la angustia neurótica, de pérdida de amor, o lo que es la «expresión de una añoranza incumplida» que, en 1921, se defiende como la condición para que una demanda frustrada se cambie en angustia⁴⁷. Pero esa rotura no tiene por qué conectarse con un peligro efectivo, basta un desencadenante mínimo: el pánico implica que los individuos que componen la masa «empiezan a cuidar de ellos solos», como el niño desamparado, así que la angustia es algo que no atañe a un peligro que disuelva el lazo erótico entre los miembros, sino que la propia disolución de ese lazo, independientemente de los condicionantes externos, provoca la reacción angustiosa⁴⁸.

Como se ve, no se trata de la irrupción del indomable cuerpo pulsional, intramitable, insimbolizable, abyecto, que desestabiliza lo instituido y obliga a restaurarlo, o que demuestra que las fronteras del cuerpo social son lábiles, permeables, vulnerables. Significa, en cambio, que la masa ha podido ver, a través de la imagen que ella misma había compuesto en su momento de intensidad, el abismo sin respuesta de su sentido último: nada sustancial la cohesiona, ningún origen determinante. Pero como dijera D'Annunzio, si bien el pánico es el lance entusiasta y embriagado hacia las fuerzas de la naturaleza, la disipación del yo cultural, la inmersión en el intersticio significativo, entre las comisuras de las teselas que componen el mosaico del cuerpo social, con todo, es también la conservación del yo, que no se ensombrece por completo sino que no deja de reencontrarse en los objetos de la naturaleza a los que se abandona⁴⁹. El pánico es el momento en el que esas fuerzas (de la naturaleza) son desencadenadas por la masa como vacío de imagen, que no es sino una imagen del vacío. La exterioridad pánica, pulsional, asimbólica es un momento de lo simbólico, así

⁴⁷ *Ibíd.*, 113.

⁴⁸ *Ibíd.*, 91-92.

⁴⁹ Cfr.: D'Annunzio, G.: 1903, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, vol. I, *Maia*, y 1904, vol. II, *Elettra – Alcione*, Treves, Milán.

como se disipa un trampantojo cuando se da un paso a un lado. Esto implica que el individuo nada puede prescribirle al cuerpo previo para una recuperación de los vínculos libidinales tras el corte, sino solo a sí mismo y a su capacidad de enfocar la caída de lo previo como una nueva imagen, en la soledad de la coyuntura actual.

Es interesante detenerse en un pequeño caso del que habla Freud y que permite ver cómo el éxito de una imagen no depende de lo que sus elementos fueron, o de una idea ahistórica de origen que los coloniza, pero tampoco de su mera aproximación táctica, como defendían Perloff y Krauss en referencia al *collage*, mullendo el ruido del signo para dejar hablar al puro medio. El doctor plantea el caso de la identificación de una niña con su madre y como premisa explica que, si el padre es lo que el niño querría ser, para la niña el padre es lo que ella querría tener⁵⁰.

Deduce, como primera posibilidad, una actitud de la niña que pretende sustituir a la madre como objeto de amor a los ojos del padre pero que, bajo la culpa neurótica por ese sentimiento hostil, elige para identificarse con ella un punto de sufrimiento característico, una irritante y constante tos, que adoptará como síntoma histérico: ahora es como la madre, pero sufriendo, en falta, caída. Como segunda posibilidad, puede que la niña tome a la madre como objeto de amor y, a causa de la represión de dicho anhelo, esa orientación se vuelva, por regresión, identificación, esto es, que su yo adopte las propiedades del objeto sexual resignado, en este caso aprovechando el fragmento llamativo de la tos. Ambas interpretaciones deben mantener la idea de la identificación entre los sujetos como condición para despejar el resto de elementos, explicitando que el síntoma es el producto de la transacción de un anhelo y su coartación (en la primera el yo copia a la persona no amada y en la segunda a la amada, y siempre metonímicamente a causa de la represión).

⁵⁰ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, 100.

Pero hay un tercer caso en el que la identificación «prescinde por completo de la relación de objeto» con la persona emulada, y lo que impera es ponerse en su misma situación⁵¹: imitando el síntoma, el sujeto espera ser la otra persona, ocupar su mismo estatus histórico y simbólico, ser madre, no ser como la madre. Aquí no es la represión lo que produce el síntoma, asumiendo que el camino expedito de identificación está prohibido, sino que lo que pone las bases para la misma es el propio síntoma, un punto de coincidencia que debe mantenerse reprimido. Insistiendo en la superficialidad de esta tercera interpretación y aplicándola al caso de la tos, la niña se prendería de un momento de prestigio, un resalte, una evidencia significativa pero insignificante, sin significado. No es que el deseo inconsciente busque algo significativo a lo que adherirse, ni que los flujos pulsionales sean cortados por una condensación operativa, sino que primero viene el grumo, el engrosamiento superficial, el pliegue accidental, el punto de amarre, intensidad de investidura, que haría las veces de simple principio formal para inaugurar la ocasión de desplegar los procesos referenciales de identificación que prescinde de lo narrable. Se trata de una protuberancia anamórfica que cumple el deseo –aquí soy mamá– y es imposible que lo haga en otro punto.

El inconsciente se prende en el detalle; el rasgo inmediato de la madre cumple el mismo rol que para un dibujante lo hace un recurso característico en las obras del artista de referencia –la forma de hacer el puente de la nariz, o la comisura de un labio–, a partir de cuya distraída imitación cae un rostro nuevo. Solo se explicita el agujero (ruidoso, áspero, insípido, incomprensible) de la tos porque el punto de su irrupción permite concentrar series de connotaciones que componen el lugar imaginario de la niña respecto a la familia, el sexo, la cultura; primero la imagen-brecha y luego la secreción de su construcción inconsciente, instaurando el deseo de ser como... Esta tercera

⁵¹ *Ibíd.*, 101.

interpretación implica no un corte entre las aspiraciones del sujeto y sus posibilidades reales en cultura, sino un corte que hace que las posibilidades reales en cultura de las aspiraciones del sujeto solo puedan autorreferirse, como las piezas de un *collage*.

Parece el Marx contra Feuerbach de *La ideología alemana* cuando Freud habla de la pulsión social como de una cualidad que no es intrínseca al individuo⁵². Más bien, su acción natural no existe nunca fuera de las relaciones sociales, simbólicas y de lenguaje/imagen, como si no hubiera escisión entre pulsiones y cultura y el individuo causara simbólicamente su actividad pulsional. Si admitimos que solo podemos hablar de los flujos inconscientes, inasibles, inconmensurables y sin cualidad⁵³ a partir de sus detenciones y formaciones plásticas, medibles y evaluables, la cuestión es que no hay una emergencia psíquica en continua emanación, que nunca y siempre se satisface, a la que modular en nuevas formaciones contingentes. Pero tampoco hay cadenas de formaciones contingentes que se combinan horizontalmente conformando la voz de la emergencia pulsional por multiplicidad de puntos de emanación; lo que hay son puntos únicos, brechas superficiales, como la concentración de libido en un órgano excitado, a las que aprovechar en su irrepetible singularidad histórica para encarar el por-qué de las mismas, a qué nudo estructurante apela cada nueva investidura. Ir de lo limitado a lo fundacional, y no del fluir inconsciente a su aplicación concreta y coyuntural.

Así como el Marx de los años 1840 consideraba al proletariado como el principio que sustenta y a la vez colapsa a la entera sociedad, por ser la clase que no cuenta como clase, que no puede imponer ningún antagonismo contingente ni «ningún interés particular de clase contra la clase dominante»⁵⁴, del mismo modo la irrupción del elemento discordante encarna una excepción que es el principio de derrumbe del

⁵² *Ibíd.*, 68.

⁵³ Libido: «energía considerada como magnitud cuantitativa –aunque por ahora no medible–, de aquellas pulsiones que tienen que ver con todo lo que puede sintetizarse como “amor”» (*Ibíd.*, 86).

⁵⁴ Marx, K., Engels F.: 1845-1846, *Die Deutsche Ideologie*, trad. it. F. Codino, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma, 2018, 100, 120-121.

sistema libidinal y, a la vez, el perno que lo garantiza. No es que el momento de crisis le abra la puerta a la escena otra, deseada, reprimida, conservada e insatisfecha, lo que está sin estar, o lo que habría habido de no haber lo que hay. No es que los impulsos que agitan a la comunidad, que alcanzan sus puntos culminantes en los efímeros imperios de lo pulsional egoísta sobre las formaciones de meta inhibida, sean las aperturas del tejido social hacia lo que no va bien, lo perdido anhelado, por lo que darían forma a los síntomas de conflictos inconscientes. No es que se abra un agujero por suturar entre dos particularidades de clase, dos modos de producción, dos cuerpos, el infantil egoísta y el social, dos tiempos, el *zeitlos* inconsciente y el históricamente determinado de la vida en cultura, dos deseos, el limitado en castración y el siempre pujante infantil. Antes bien, cada caso, como el canónico de la histérica que con una mano se arranca la ropa y con la otra se cubre, estaría exhibiendo el mero derrumbe de lo actual, un agujero sistémico al que no se deja nunca de bordear. Es porque se sabe que no hay cura definitiva, por lo que en cada síntoma se debe intervenir en el sustrato de deseo, al que no se debe entender como una abstracción inmanente al individuo que se manifiesta conectándose a una serie de formaciones históricamente limitadas. Solo así podrá la cura superar su mera oportunidad contingente hasta la próxima crisis: cada caída singular será la ocasión irreplicable a la que aprovechar para comprometer la base de la relación entre las fuerzas pulsionales y la forma de las relaciones, la institución familia, la sexual, y el universo imaginario que las estructura, e intentarlo de nuevo.

Yo superficial

Esta incursión en *Psicología de las masas*... es útil para evidenciar que la enseñanza fundamental de la *Deutung* nada tiene que ver con la hermenéutica y es, por el contrario, un trabajo anamórfico, combinativo, en el que el deshilvanado, en el objeto a examen, de las posibilidades que se podrían haber dado, debe implicar el futuro de

posibilidades de ser. Conforme al principio de que de lo inconsciente reprimido solo podremos tener noticia modificando en terapia un elemento que aparentemente le es ajeno, o pervirtiendo un contenido exteriorizado, la atención analítica desplazará el sentido de la excavación hacia otra cosa, algo tangencial, paralelo, ínfimo, extranjerizando un tropiezo inesperado, despertando flujos determinantes de alcance retroactivo. Solo teniendo en cuenta que el elemento superficial es el que produce movilización, potencialidad y creatividad, y no que éstas se sintomatizan en la superficie, es como se podrá ejercer un trabajo positivo en análisis, uno que abra la ocasión de gestionar contenidos e instaurar deseo. La admisión de que nada sostiene a las formaciones inconscientes coyunturales es fundamental para cerrar nuevas formas históricas que a nada apelen, salvo a su propia oportunidad trascendental.

En 1920 Freud sostenía que el núcleo del yo era el Inconsciente, el cual, propenso a restaurar estadios antiguos, fuerza al yo a hallar el mejor camino para ese fin en relación al exterior. Pero en 1923 un nuevo esquema del aparato psíquico enmienda al anterior: ahora el núcleo del yo es el sistema perceptivo-consciente, «la superficie del aparato anímico»⁵⁵, una película formada por el continuado contacto con las impresiones externas, a las que recibe y gestiona, así como controla la descarga de las excitaciones internas adecuándolas al mundo exterior, ambas afluencias sentidas como ajenas al yo.

Según este sistema lo Inconsciente es parte del yo, y lo que abarcamos de ello es lo que es definido como Preconsciente. En *El yo y el ello* se recupera lo que se afirmó en 1915: dado que hay fracciones inconscientes que no por ello están reprimidas⁵⁶, hay mociones que pueden hacerse conscientes de manera momentánea y luego regresar al estado inconsciente (descriptivamente sería esta la condición de lo Preconsciente), mientras que otras solo devienen conscientes tras un arduo trabajo, o no lo hacen nunca,

⁵⁵ Freud, S.: 1923b, *Das Ich und das Es*, trad. cast. *El yo y el ello*, en *Obras...*, vol. XIX, 21.

⁵⁶ «Todo lo reprimido es inconsciente pero no todo lo inconsciente es, por serlo, reprimido» (Ibíd., 19).

y componen, descriptivamente, lo Inconsciente. Solo son susceptibles de conocerse, anudados a representaciones-palabra, aquellos elementos que una vez fueron percepción consciente, factor que es «la única antorcha en la oscuridad de la psicología de las profundidades»⁵⁷. Si este canal de acceso a la consciencia es el que define al *recuerdo*, respecto a la *memoria* inconsciente, atemporal, que no puede emprender este enlace y que consume sus anudamientos en materiales que permanecen no conocidos, el proceso para devenir consciente, si tiene lugar, es defectuoso⁵⁸. El trabajo del análisis consistiría en aportar los enlaces-palabra que faltan.

Lo psíquicamente displacentero, esto es, lo pulsional vivo que no reposa en ninguna investidura y que en cambio esfuerza «a la alteración, a la descarga», solo será percibido a nivel cuantitativo en su defecto, en la repetición insatisfecha, pero más precisamente en la resistencia por parte del yo a la compulsión, en «el retardo de la reacción de descarga»⁵⁹. O en los esfuerzos del yo por ligar a palabras esas fuerzas pulsionantes, por reconfigurar su descarga en función de las posibilidades de aplicación en el mundo exterior⁶⁰, o el intento, repetido, de hacer forma de la pulsión sin ligar, que se traduce en la insistencia en un elemento otro. Pero, de nuevo, el acoso psíquico no supone una demanda inmortal que solo defectuosamente se consigue conjugar con la realidad efectiva del sujeto. Prefiero entenderlo, más bien, como que hay ocasiones actuales, dadas por la simple oportunidad de los elementos a mano, heterogéneos, acausales, que deben ensayar tanto su limitación material como su susceptibilidad formal, a los que hacen restallar con un trauma táctil, insoportablemente nuevo, abriendo hacia atrás el pasado de su advenimiento, que lo glosa como el encriptado de algo genuino.

⁵⁷ *Ibíd.*, 20.

⁵⁸ *Ibíd.*, 23.

⁵⁹ *Ibíd.*, 24.

⁶⁰ Es otra forma de decir que el yo es la «parte del ello alterada por la influencia directa del mundo exterior, con mediación de *P.-Cc.*», o que «el yo es el representante de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al ello, que contiene las pasiones» (*Ibíd.*, 27).

Ocurre lo mismo con las sensaciones, de las que solo se puede hablar una vez que han alcanzado el sistema perceptivo; o con los pensamientos, que solo por medio de una sobreinvestidura de las representaciones-palabra son convertidos en percepciones, ambos sentidos como provenientes de afuera bajo la forma de placer-displacer. Incluso la idea del yo es percibida desde el sistema *P* (Perceptivo) como una capa que cubriera no completamente al cuerpo del ello psíquico, o eso que se comporta como inconsciente y del que solo sabremos en los pliegues que modula el hule del yo⁶¹. Además, el yo no es solo la superficie del aparato psíquico, sino que también es, justamente porque desempeña este rol, la proyección virtual de la superficie perceptiva y sensorial del cuerpo⁶²: una imagen no a partir de la cual podemos captar fenoménicamente aquello de otro modo incognoscible, sino una imagen que lo ocasiona desde el yo.

Del yo además dependen las represiones, por lo que en estos años Freud confirma lo defendido en trabajos previos, a saber, se verifica una separación del yo entre su parte consciente —«el yo coherente»— y unas exteriorizaciones cuyos efectos son «intensos» pero no conscientes, a las que se les opone una resistencia de la que el sujeto «no sabe nada» y está como escindida de él⁶³. Lo reprimido puede comunicarse con el yo a través del ello, y solo será segregado tajantemente por la represión. Las patologías, los elementos disfuncionales, son «separaciones» que afectan a estos estratos de la superficie del aparato psíquico —«los únicos que nos son familiares»—, cortes impuestos entre el yo y sus percepciones internas⁶⁴, conflictos que traducen eso oscuro llamado «la oposición entre lo real y lo psíquico, el mundo exterior y el mundo interior»⁶⁵.

Se podría afirmar que la libido, que puja constante e inflexible para colonizar representaciones externas o internas, es dicha por el yo, es recubierta por las

⁶¹ *Ibíd.*, 26.

⁶² *Ibíd.*, 27-28.

⁶³ *Ibíd.*, 19.

⁶⁴ *Ibíd.*, 26.

⁶⁵ *Ibíd.*, 38.

racionalizaciones, por la prudencia, o por las posibilidades reales de ser⁶⁶. Pero desde la superficie sería más oportuno decir que solo porque hay defensa contra la compulsión es por lo que se puede hablar de lo que no es pero está, de lo traumático en lo superficial, de lo extraño en lo inocente, en lo insignificante. Si lo que le proporciona «certeza al analista es, justamente, la complicación de la tarea que se le presenta, comparable a la solución de uno de esos juegos infantiles llamados “rompecabezas”», y si una vez que la imagen fragmentada bajo análisis es ordenada, cayendo el doctor en el convencimiento de que tenía que dar con esa imagen y no con otra, de que se «ha hallado la solución al rompecabezas, y que no existe otra»⁶⁷, entonces cada puzle patológico no será el efecto de un corte, sino el corte mismo, una incongruencia que será clave para generar la idea ineluctable, incuestionable, que se pone en la base de su constitución estilística. “Estilo” es aquí la deformación respecto a un absoluto trascendente, un centro ideal del que cada estilización es su periferia corrupta. Entender lo manifiesto por analizar (sueños, fantasías...) no como los intentos de sutura del corte entre el mundo real y las exigencias egoístas del sujeto, sino como un corte en sí mismo, un rompecabezas desordenado sin imagen de referencia, es lo que permitirá componer una nueva imagen del mundo caído, que asuma su caída, o sea, sus limitadas e insuficientes condiciones materiales como una imagen autosuficiente y plena.

Culpa y ocasión

En 1913 Freud distinguía, en primer lugar, una conciencia moral, que es la percepción interna que calibra si las descargas pulsionales y las mociones de deseo son practicables de cara al exterior, desestimando a las que no lo son; en segundo lugar, una observación *a posteriori* sobre deseos ya consumados aunque el acto no se haya

⁶⁶ *Ibíd.*, 27.

⁶⁷ Freud, 1923a, “Observaciones sobre la teoría y la práctica...”, *cit.*, 118.

cumplido, lo que determina el «carácter angustioso» e inexplicable de la culpa⁶⁸. En 1921 se explica: el acto sí se ha cumplido, solo que en una representación de fantasía inconsciente⁶⁹. El doctor ya notaba en 1907 que quien padecía de «compulsión y prohibiciones» se comportaba como si estuviera bajo el imperio de una incansable culpa inconsciente, de una «angustia de expectativa», un temor al castigo, ya que no abandonaba nunca «la percepción interna de la tentación»⁷⁰. Como consecuencia, el sujeto actúa según determinados rituales que tienen por sentido una defensa, o la prevención de una desgracia que acontecería si actuaran de otro modo.

Si una mujer solo come los bordes de la comida sin conocer el por-qué de tal acción, pues se trataría del símbolo inconsciente del arrepentimiento por haber puesto fin al «comercio conyugal con su esposo», es decir, la representación gráfica del autorreproche porque, antaño, «renunció a lo mejor»⁷¹, no significa que recupere lo deseado entonces pero deformado en la acción obsesiva. Por el contrario, el ritual implica un corte, introducido por su propia forma inusual, plástica, superficial, puro medio sin fin, que excluye una interpretación simbólica y en cambio plantea una lectura alegórica, abriendo un espacio vacío de posibilidad al que enganchar, a ojos de un tercero, el contenido por construir. El ritual culpable no introduce una posibilidad real no aprovechada en el pasado sino un contemporáneo poder ser (ahora podría comérselo todo, sin renunciar a nada) que instaure *a posteriori* las opciones de un pasado fallido. Lo incongruente de la forma debe ser referido en terapia a una incongruencia en la historia del sujeto; el agujero descrito por el mero gesto de morder de la mujer, que bordea un centro que se mantiene intacto, debe conectarse literalmente a un nudo central en su biografía: un vacío intocable, un elemento imposible que es a la vez el eje

⁶⁸ Freud, 1913d, *Tótem y tabú*, cit., 74.

⁶⁹ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, cit., 73.

⁷⁰ Freud, 1907, «Acciones obsesivas y prácticas religiosas», cit., 106.

⁷¹ *Ibíd.*, 104.

alrededor del cual ensamblar lo que se tiene a mano (limitados, mezquinos, mordisqueados medios) para intentar nuevas investidas.

Lo que es aprovechado en el análisis es la orientación anamórfica que vira hacia el sujeto la superficie de lo ya conocido, de lo cotidiano, lo nimio, y que es el tiempo del ocasionamiento de la imagen contingente. Si en condiciones normales los devaneos culpables (duda neurótica, rituales obsesivos, compulsiones y prohibiciones) suelen afectar exclusivamente «a las actividades solitarias de los seres humanos», mientras que intervienen menos en su conducta social⁷², entonces la culpa es lo que marca la incidencia no de un deseo concreto inconsciente que no se sabe expresar a causa de determinadas restricciones contextuales, sino del desear mismo, el trabajo alegórico de *collage*, de combinación íntima, de diálogo clandestino, que en una superficie dada consigue abrir el tiempo *zeitlos* del interrogante del sujeto por su propio papel como interrogador. En efecto, ya en 1916, estudiando el fenómeno de la culpa, el doctor advierte que ciertos individuos cometen fechorías para gozar de «cierto alivio anímico» que los libera de una «acuciante conciencia de culpa de origen desconocido»: luego la culpa preexistía a la falta, y esta era un producto de aquella⁷³. Esa culpa preexistente atañe, dice Freud, a «los dos grandes propósitos delictivos, el de matar al padre y el de tener comercio sexual con la madre»⁷⁴, el conflicto inaugural del sujeto simbólicamente sexuado según el autor, con lo que cada vez que se comete un delito, una falta, circunstancial, el sujeto se interna en el páramo de su comienzo deseante mismo, y cada castigo recibido es un éxito, la imagen exitosa del conflicto fundacional, la positivación coyuntural, efímera y plena en su transitoriedad, del papel del sujeto ante la posibilidad de forjar su deseo.

⁷² *Ibíd.*, 102.

⁷³ Freud, S.: 1916a, “Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit”, trad. cast. “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”, en *Obras...*, vol. XIV, 338.

⁷⁴ *Ibíd.*, 339.

La *Deutung* se separa de la excavación causal, de la inserción de un deseo específico en la trama simbólica del individuo, y propone una atención oblicua: la peculiaridad formal da la ocasión para desplazar el alcance del deseo del sujeto desde la concreción histórica al cuestionamiento de su papel en la historia. Es un buen ejemplo el famoso texto de 1919 sobre un tipo de fantasía de época infantil, común a muchos neuróticos, que consiste en ver a alguien pegando a un niño o grupo de niños, y que se mantiene en época adulta para el goce autoerótico. El punto de partida del análisis, y la chispa de la sospecha de la *Deutung*, es la incongruencia entre la satisfacción pasiva que ofrece la fantasía y su forma sádica, de la que el paciente no sabe nada, no entiende nada, salvo que «pegan a un niño»⁷⁵. Unas impresiones que son, empero, «triviales, o poco emocionantes»⁷⁶, no poseen la suficiente fuerza de atracción como para haberse fijado en la psique. ¿Por qué se destacaron esas impresiones y no otras? ¿Ocurrieron realmente, o son innatas? ¿O son la forma disfrazada de contenidos sustanciales? En su génesis también interviene el *collage*: “pegan a un niño” es una escena ensamblada «a raíz de varias ocasiones» para significar el acto sexual, o «eso oscuro que se relaciona con los genitales»⁷⁷, reforzada a lo largo de los años por episodios que sirven como arrecife plástico para retener al compuesto deseante, como el del profesor castigando a otros niños o la lectura de la *La cabaña del tío Tom*⁷⁸.

Es el psicoanálisis «la técnica» que permite desocultar para el adulto «el conocimiento de su vida infantil desde su comienzo mismo»; el doctor asegura que entre los 2 y los 5 años los componentes libidinosos –congénitos– son despertados por

⁷⁵ Freud, S.: 1919a, “Ein Kind wird geschlagen. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen”, trad. cast. “Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”, en *Obras...*, vol. XVII, 179

⁷⁶ *Ibíd.*, 180.

⁷⁷ *Ibíd.*, 182, 185.

⁷⁸ *Ibíd.*, 177.

vivencias y ligados a ciertas tendencias⁷⁹. La fantasía “pegan a un niño” es un borrón confuso que amalgama la actividad genital de un adulto —el padre— hacia otra persona con una agresión física, generando un placer de observación que se liga de algún modo con un deseo narcisista infantil: «me ama solo a mí, porque pega a otro niño»⁸⁰. La tendencia activa hacia objetos sexuales incestuosos, prohibidos en la infancia, es reprimida en nombre del desarrollo⁸¹, y sufre una regresión masoquista que transforma la representación “pegar” en la de “ser pegado”/ser amado por el padre, segunda etapa del fantaseo. Ahora es el propio fantaseador quien es azotado por el adulto, que invierte lo precedente por un «no te ama a ti, pues te pega», «una conjunción de conciencia de culpa», a causa del deseo incestuoso, «y erotismo»⁸². Hay culpa en el cambio de la represión en regresión⁸³, activándose la fantasía que cumple lo que el yo nunca hizo, y que sería el efecto de la “caída al fundamento” de las aspiraciones sexuales infantiles.

Mientras que en la niña la fantasía masoquista es, se dice, normal, en el niño se vuelve homosexual al tomar al padre como objeto de amor: el padre es quien azota/ama. Esta última escena a su vez es deformada, y es la tercera etapa, en otra que consiste en ver a otros niños siendo azotados. Si la niña reprime la fantasía de ser azotada/amada pasivamente, la tercera fase se voltea en sadismo, y ella se fantaseará detentando el control como espectadora, sin volverse formalmente varonil. En el niño, al reprimir la fantasía pasiva, se elimina solo el factor homosexual, o sea mantiene el carácter masoquista, y se fantaseará femenino al ver a otros niños siendo azotados. Esto interesa en la medida en que las fantasías perversas, que cumplen deseos por inversión

⁷⁹ *Ibíd.*, 181.

⁸⁰ *Ibíd.*, 186.

⁸¹ *Ibíd.*, 185.

⁸² *Ibíd.*, 186.

⁸³ *Ibíd.*, 187.

y desplazamiento señalan, como marcas de humedad, los «precipitados» de los objetos del complejo de Edipo tras su «expiración»⁸⁴.

Quienes soportan semejante fantasía inconsciente la aplican como un molde en su comportamiento cotidiano, produciendo situaciones de desafío o afrenta hacia otros sujetos, o de placer desbaratado, con el fin de «reproducir» la escena de ser azotados por el padre (de ser amados)⁸⁵. Luego la culpa desplegada en estos casos, traducida en un automartirio, no se refiere tanto a lo reprimido concreto, por ejemplo, el rol femenino en el varón o el masculino en la mujer, inconciliables con lo que se espera de ellos culturalmente⁸⁶, sino a lo inconciliable en sí, lo que no puede encajar, lo que hace derrumbarse el orden del sujeto, que solo entonces es postulado como perteneciente a fases evolutivas pretéritas, o es redimensionado a un desfase entre tiempos, un desajuste diferencial.

Son enfrentamientos con situaciones de radical otredad, baches en los que el neurótico activa la escena que, si funciona en la soledad onanista, al mismo tiempo desbarata cualquier placer en el encuentro con otro, un rival, un objeto de amor, etc., o la escena que en el perverso es imperiosamente necesaria para acomodar semejante enfrentamiento radical. Son procesos que acomunan al sujeto con las posibilidades efectivas de desenvolverse en la alteridad, que solo se harán perceptibles si son arruinadas, pervertidas, por la resistencia fantasmática. No es que las condiciones específicas contextuales (posibilidad de ascender en el trabajo, posibilidad de acostarse con otra persona) permitan reproducir el punto traumático que activa por regresión la fantasía culpable, sino que todo gesto de encarar lo nuevo se deriva hacia su ruina. Solo hay ocasión límpida actual cuando es echada por tierra, solo hay posibilidades efectivas

⁸⁴ *Ibíd.*, 190.

⁸⁵ *Ibíd.*, 192.

⁸⁶ En consonancia con la primera tesis sobre la represión, según la cual el sexo que termina prevaleciendo mantiene inconsciente al derrotado (*Ibíd.*, 197).

de actuar si se arruina el franco ingreso en ellas, forzándolo, estirándolo y retrasándolo, posponiéndolo, según los itinerarios de una compulsiva demanda de amor como la del niño desamparado, que explicita cuán incompleto, desorganizado, sin método, como un puzle desmontado, es ese encuentro con “eso oscuro”, con el otro, con el sexo, con los padres, lo que se espera del sujeto, la radical soledad de su estar en el mundo.

La culpa no es el insoportable eco del pasado, sino la constante presencia de lo irremediablemente caído, o parafraseando a Benjamin cuando habla de la condición “caída” de la alegoría, la culpa es lo que impide al sujeto enfrentado a su inmediatez el cumplimiento de su sentido⁸⁷. Dicho aún de otro modo, el neurótico hace posible el enfrentamiento con lo actual solo si elude la responsabilidad, solo si no afronta que el sentido último de cada acontecimiento está en sí mismo, y apela a una garantía siempre perdida. El culpable solo sabe seguir los tiempos de su estilo, que no es sino la exigencia de redibujar la situación inmediata para canalizarla hacia la demanda de placer infantil, hacia el sabor secreto de una situación que exige un retorno imposible y penoso a la infancia para empezar de nuevo. ¿Culpa como manual de estilo? Para la cura, como en las pizarras de Rita Ackermann [**fig. 41**], el arrepentimiento que borra incansable la escena actual contendrá ya el fundamento de oportunidad de una imagen nueva; el borrado deberá ser la imagen fiel, autorreferida, porque el trasfondo ha caído, de lo nuevo: la imagen que cae debe ser una nueva ocasión en superficie.

⁸⁷ Cfr.: Benjamin, W.: 1925, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. cast. A. Brotons Muñoz, *El origen del Trauerspiel alemán*, Abada editores, Madrid, 2012, 231.

3. ANGUSTIA Y COMIENZO ABSOLUTO

[...] *Souviens-toi!*
Le gouffre a toujours soif

CHARLES BAUDELAIRE, *L'Horloge*, 1861

This gap exists in the blank and void regions or settings
that we never look at.

ROBERT SMITHSON & ALLAN KAPROW, "What
is a Museum?", 1967.

Estilos

Estudiando el narcisismo ya se vio cómo éste era uno secundario, sustraído de los objetos: la libido de objeto es desexualizada según «una suerte de sublimación» y trasvasada al yo, el cual cobra sus rasgos¹. El objeto sexual es introyectado por el yo, en quien introduce una alteración que funciona como recurso habitual, o lo que es el carácter, las cicatrices de las sedimentaciones, «la historia de estas elecciones de objeto»², alteraciones que pueden sobrevivir al vínculo de objeto aunque éste sea resignado, siendo un modo de conservarlo póstumamente en el hacer del sujeto. Se conserva, es decir, como recurso formal en imágenes ulteriores, o el modo en el que el yo habría estilizado las varias vicisitudes, los distintos encuentros experimentados, por medio de la adopción de las fórmulas de los objetos de amor que encontró y que ahora están ausentes (como si el yo le dijera al ello: «Mira, puedes amarme a mí, soy tan parecido al objeto...»³), reparando, en teoría, el hecho de haberlos irremediablemente

¹ Freud, 1923b, *El yo y el ello*, cit., 31-32.

² *Ibíd.*, 32.

³ *Íd.*

perdido. A través de estos rasgos es como el yo puede componer un placer que es imaginalizado como un retorno.

Entre los primeros objetos investidos y más tarde identificados (que inciden una muesca en el yo, que graban un surco en el yo), y que funcionan en verdad como meras prolongaciones del narcisismo de autoconservación, anteriores por lo tanto a toda investidura de objeto, los más duraderos son los de los progenitores. En la madre se cumple por investidura directa y es una aspiración tierna gracias al ya conocido apuntalamiento anaclítico; en el padre se cumple por identificación, aunque tras el Edipo será percibido como una figura también hostil, que obstaculiza los deseos sexuales hacia la madre y activa el deseo de sustituirle. Estos son los circuitos habituales que imperan hasta el fin de la «prehistoria psíquica» del sujeto⁴.

La porción hostil del padre hace que el yo se oponga a la correspondiente alteración sufrida a raíz de su identificación: el superyó no sería solo «el legítimo heredero» de la autoridad paterna, un residuo de las primeras elecciones de objeto, sino, también, una formación reactiva frente a ellas⁵. La normalidad psíquica, aventura Freud, se daría cuando el yo renunciara a las tendencias hacia los progenitores, vista la imposibilidad de realizarlas, y éstas se transformarían en representaciones ideales. Gracias a ellas, por un lado, el sujeto sería capaz de sepultar el complejo de Edipo reconstruyéndolo internamente como incorporaciones en el yo —cuyos precipitados se repetirán a lo largo de la vida⁶— y, por otro, se sometería a él, introyectando la hostilidad que antes era percibida en una instancia exterior.

⁴ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, cit., 99, y 1923a, 33-34.

⁵ Freud, S.: 1933, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, trad. cast. *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras...*, vol. XXII, 58. O, en Freud, 1921, 36, los célebres mandatos: «Así (como el padre) debes ser» y «Así (como el padre) no te es lícito ser, esto es, no puedes hacer todo lo que él hace; muchas cosas le están reservadas».

⁶ Freud, 1933, 59.

El miedo al castigo por aspirar a lo que no le está permitido haría caer al fundamento (*zugrunde gehen*) el desarrollo del niño hacia la fase fálica, despertada simultáneamente a la emergencia del complejo de Edipo, evitando así el peligro de la castración y salvando los genitales, pero cancelando temporalmente su función⁷. La génesis del superyó se remontaría al tiempo en el que el niño es dependiente de sus progenitores, y ejemplificaría el afán de perfección que le es impuesto y al que debe medirse para no verse abandonado, para no perder el amor de esas instancias protectoras. Pero, como hemos visto, es el superyó de los padres el que articula el modelo del superyó del niño, el cual, entonces, es el representante de la tradición de «todas las valoraciones perdurables que se han reproducido por este camino a lo largo de las generaciones»⁸. ¿Un estilo generacional?

Sin embargo, el papel dual, como ideal y como hostigador del yo, del superyó, se debe no a que recoja el ambivalente rol paterno, sino a que es un agente del ello para retornar a lo ya conocido⁹. Esa instancia agresiva derivaría de la hostilidad del niño hacia los padres, que no podía exteriorizar a consecuencia de «su fijación de amor», y que quedaría interiorizada como una conciencia moral que expresara el sacrificio que le es exigido para su vida en cultura¹⁰. El superyó es «una constelación estructural»¹¹, un compuesto de antiguas identificaciones escindidas ahora del yo y desexualizadas, cuya energía erótica es disociada de su contrapartida agresiva, la cual queda como la fuente de la que el ideal «extrae todo el sesgo duro y cruel del imperioso deber-ser»¹².

⁷ Es el llamado “periodo de latencia” (Freud, S.: 1924b, “Der Untergang des Ödipuskomplexes”, trad. cast. “El sepultamiento del complejo de Edipo”, en *Obras...*, vol. XIX, 182).

⁸ Freud, 1933, 62.

⁹ El superyó es la «agencia representante de nuestro vínculo parental», «subroga los rasgos más significativos del desarrollo del individuo y de la especie y, más aún, en la medida en que procura expresión duradera al influjo parental, eterniza la existencia de los factores a que debe su origen» (Freud, 1923a, *El yo y el ello*, cit., 37).

¹⁰ Freud, 1933b, 100-101.

¹¹ *Ibíd.*, 60.

¹² *Ibíd.*, 55.

La premisa de Freud es que las dos variantes pulsionales, vida y muerte, viajarían juntas en cada carga de investidura aunque en «mezcla desigual», «como si en la vida anímica hubiera, ya sea en el yo o en el ello, una energía desplazable, en sí indiferente, que pudiera agregarse a una moción erótica o a una destructiva»¹³. Según un esquema aparentemente sencillo, las tendencias progresivas del organismo (el fantaseo, el sueño, el impulso sexual o la misma teleología libidinal, si aceptamos la estructuración en estados de la maduración infantil) implican un suplemento constante de la componente erótica, plástica y mutable, que trata de evitar la estasis y facilitar las descargas pulsionales. Las de muerte, tendentes a reconducir al organismo a un estado último de no alteración, son en cambio más rígidas, siguen solo determinados caminos, presentan «perspectivas de satisfacción» más limitadas¹⁴. Así, aunque las sexuales enmienden las pautas de las de muerte «por motivos económicos», porque ofrecen «mejores posibilidades de descarga»¹⁵, los rodeos impuestos por las segundas corregirán las perturbaciones introducidas por el Eros, reconduciéndolas por las vías acostumbradas del principio del placer. O sea, asegurando el anudamiento de las mociones pulsionales vivas, la facilitación de la rebaja según un preciso mapeo, como las guías para la colada del material fundido, aunque el recorrido sea más arduo o menos inmediato.

Si las pulsiones sexuales introducen «nuevas tensiones» y «detienen la caída del nivel», el ello busca defenderse intentando satisfacerlas en el acto sin importar cómo, dejando a las de muerte «con las manos libres»¹⁶. No hay una pugna entre las dos tendencias, o una mudanza oportunista de la una a la otra; antes bien, el placer de descarga auxilia al ello como una «brújula» contra las perturbaciones que acosan en el

¹³ *Ibíd.*, 42, 45.

¹⁴ *Ibíd.*, 44.

¹⁵ *Ibíd.*, 42.

¹⁶ *Ibíd.*, 47.

decurso vital¹⁷. La vida sería un compromiso entre ambas aspiraciones: prolongarse o restablecer un estado perturbado por su propia génesis; unificar la sustancia viva en unidades mayores apuntalándose en objetos, o bien insistir en el lento progresar entrópico. En los dos casos se trataría de la restauración de un estado anterior.

Por ejemplo, si una etapa adquirida, o una detención pulsional, sufre una perturbación (una amenaza, una represión, un corte), el organismo se ve compelido a reproducirla, quedando fijado en ese punto de intensidad o desajuste. En la transferencia, en el sueño, en la sublimación, en el pensar, en los recursos regresivos para gestionar un suceso hostil o para facilitar la excitación, o incluso en los ritmos cronopsicológicos, según los cuales «periódicamente volvemos atrás y en el dormir regresamos al estado anterior de la ausencia de estímulos y evitación del objeto»¹⁸, se evidencia esta cadencia de repetición.

Entonces no es que tenga lugar una adaptación a una estructura formal que acomode a la percepción consciente lo que hasta ese momento era desconocido; no es solo un modo de conducir las vivencias inesperadas, injustificables, incondicionadas, por las corrientes de caída de un aluvión de memorias, sino un ademán estructurante, un límite interno al propio hacer del sujeto que no alude a nada para determinarse, aparentemente carente de fines a los que, empero, desencadena en su operar performativo. Si el superyó es el conjunto de las formas de las detenciones libidinales de los supuestos objetos primitivos pero desexualizados, es también lo que posibilita eventos mediante técnicas de perspectiva sobre los materiales que hay: incide pesos secretos, deformaciones anamórficas, elaboraciones laberínticas, extremas, mortales. Hace que lo nuevo solo pueda nacer en los terrenos de posibilidad del sujeto, independientemente de que los vuelva imposibles en su resolución fáctica. Las pulsiones de muerte son el

¹⁷ *Ibíd.*, 46, 47.

¹⁸ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, *cit.*, 123.

principio formal de los fenómenos externos: solo conforme a su manera, a partir de su giro inútil, puede hablarse de novedad, emergencia, creación y sexo. Solo porque se resisten al éxito, puede haber un éxito patológico; solo porque entorpecen y estiran el encuentro con lo otro, puede (patológicamente) haber encuentro; solo porque se deslizan por un camino entrópico, puede hablarse de progreso.

Estilizar la ruina

El yo pretende «la reconciliación entre sus múltiples vasallajes»¹⁹: ello, superyó y mundo exterior. Y enferma a causa del conflicto entre las exigencias de la vida pulsional y la resistencia que contra ellas eleva en su interior²⁰. El yo puede

evitar la ruptura hacia cualquiera de los lados deformándose a sí mismo, consintiendo menoscabos a su unicidad y eventualmente segmentándose y partiéndose. Las inconsecuencias, extravagancias y locuras de los hombres aparecerían así bajo una luz semejante a la de sus perversiones sexuales; en efecto: aceptándolas, ellos se ahorran represiones²¹.

Pero hay otra manera de ahorrarse represiones. Freud habla de desmentida (*Verwerfung*) cuando en la psicosis se niegan las percepciones exteriores que habrían despertado la emergencia pulsional²² (la presencia de una persona hacia la que se probarían mociones que no deberían manifestarse, por ejemplo). En su lugar «el yo se crea, soberanamente, un nuevo mundo exterior e interior» según las mociones de deseo del ello, un proceso muy similar al que tiene lugar en el sueño corriente²³. El delirio, como vimos en el caso Schreber, es como un «parche colocado en el lugar donde originariamente se produjo una desgarradura en el vínculo del yo con el mundo exterior»²⁴. Condenado por la pujanza proveniente del ello, el yo debe remendar un mundo posible conforme a huellas

¹⁹ Freud, S.: 1924a (1923), “Neurose und Psychose”, trad. cast. “Neurosis y psicosis”, en *Obras...*, vol. XIX, 157.

²⁰ Freud, 1933, 53.

²¹ Freud, 1924a, 158.

²² En el yo la percepción cumple el papel que en el ello corresponde a la pulsión (Freud, 1923b, *El yo y el ello*, cit., 27).

²³ Son «percepciones anteriores que forman como un “mundo interior”, un patrimonio y componente del yo», que «subrogaba al mundo exterior como su copia» (Freud, 1924a, 155-156).

²⁴ *Ibíd.*, 157.

mnémicas y representaciones almacenadas, tejiendo percepciones nuevas según un procedimiento, dice Freud, autoplástico.

Mientras, las neurosis también pretenden compensar el conflicto entre las varias exigencias, pero lo hacen limitando la percepción interna (*Verdrängung*) de representaciones o mociones pulsionales que, según la lógica de la transacción de fuerzas, serían sustituidas por el síntoma, contra el cual continúa el yo la lucha iniciada contra la pulsión originaria— obedeciendo a los mandatos del superyó, que expresa el conflicto del yo con el ello. Ante la imposibilidad de su consecución en el mundo real, se pretende desvalorizar la «alteración objetiva» reprimiendo la pulsión en cuestión (incestuosa, onanista, etc.) y sustituyéndola por «neoformaciones» de fantasía, o una representación «más acorde al deseo»²⁵. En ambos casos, psicosis y neurosis, se fracasa, y los sustitutos de las ocasiones reales de satisfacción resultan solo parcialmente exitosos. Una conducta “sana” sería aloplástica, e intentaría no negar la realidad amenazante sino modificarla según una lógica posibilista.

Pero al contrario que la psicosis, la neurosis «se apuntala», «como en el juego de los niños, en un fragmento de la realidad» al que «le presta un significado particular y un sentido secreto», que puede definirse, de manera solo aproximada, como «simbólico»²⁶. Esa insistencia simbólica, en la que se incluye, desde luego, el lenguaje, esconde su secreto en la propia forma de la patología: solo por la insistencia en un determinado elemento —*a priori* escogido independientemente de sus características intrínsecas, desconectado de una determinación o voluntad identificables— éste adquirirá un valor que lo trasciende, motivando la construcción de un pasado que lo justifique en la realidad psíquica del sujeto. Pero no es que el neurótico expropie un objeto previo para

²⁵ Freud, S.: 1924c, “Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose”, trad. cast. “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”, en *Obras...*, vol. XIX, 194, 196.

²⁶ *Ibíd.*, 196-197. O, años más tarde: en la neurosis el yo «se atiene con firmeza a su vínculo con la realidad y la consciencia, y para ello emplea todos sus recursos intelectuales» (Freud, S.: 1926a, *Hemmung, Symptom und Angst*, trad. cast. *Inhibición, síntoma y angustia*, en *Obras...*, vol. XX, 114).

adjudicarle un sentido nuevo, en teoría, el de la moción reprimida, sino que primero hay un valor pulsional (la facilitación de descarga, la cadencia íntima), cuya presencia en ese objeto o compuesto es injustificable, que adquiere sustancia en su enlace *a posteriori* con la aptitud superficial de lo investido. La superficie material determinará que una moción pulsional se le pueda enganchar, pero esa materialidad parece idónea solo tras la construcción del contenido que la habría escogido como su depositaria. La combinación, el arrastre y la infiltración entre las particularidades superficiales es un juego vacío que solo puede remontarse a sí mismo como único origen constatable.

Admitamos que a la moción de descarga la son indiferentes los elementos a los que engancharse para tal fin, y que nada hay que garantice el por-qué de esa elección; admitamos, también, que el principio de placer se orienta gracias a las constelaciones marcadas por las pulsiones de muerte, más allá de toda causa utilitarista o beneficio económico. Admitido esto, la justificación sería la señalada por unas vías que parecen apelar a una oscura tradición manufacturera. La *Deutung* debe moverse no hacia el fondo sino hacia un lado, desplazando el foco anamórfico, a contrapelo, partiendo de la superficialidad del objeto o compuesto y preguntándose qué prestigio desencadenan, y no qué características previas poseían para haber motivado su elección por las corrientes pulsionales que a él se adhieren. La sospecha analítica se cierne sobre el por-qué de esa apariencia (o la des-apariencia, el excesivo sinsabor de algo) que, refiriéndose a sí misma como único resorte de oportunidad, determina su sustancialidad y las ramificaciones hacia el pasado. La apariencia es un valor por sí misma: es lo que en páginas anteriores denominé la censura psíquica, a saber, lo que pone las condiciones de posibilidad de la percepción consciente del trabajo inconsciente. El valor del Inconsciente es su aparecer, no es algo inmanente a los productos bajo análisis, como el síntoma o el lapsus, independientemente de su tratamiento por la interpretación, y a los

que habría que devolver a su estado prístino, y es, más bien, su enjuague y maniobra, en la relación con el analista, lo que constituye su verdadero valor.

La inadecuación del objeto, lo naturalmente injustificable de su elección pulsional, hace que no sea medio para la descarga sino la descarga misma: no tiene otros fines salvo el de su mera irrupción como medio de objetos e imágenes, o un fin que son sus medios, un fin cuyos medios lo sepultan, y solo adquiere sentido bajo la mirada (alegórica) del analista. El objeto, como «la palabra, como la sílaba y el sonido, se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, a saber, como cosa que se puede explotar alegóricamente»; se trata de un conjunto de signos «reducido a escombros» que pone «su dignidad» contextualmente al lado de contenidos ajenos a los que exalta en ese momento, que es cuando el cúmulo de escombros «acaba de nacer»²⁷ como imagen. Solo la forma de esta elección consumada es el punto de origen para determinar los medios pulsionales.

No obstante, esta pura superficie habilita a la vez la pregunta sobre su aptitud para aludir a otra cosa. Si la mención de la pulsión es lo que permite sentar las bases para componer una historia que trasciende al compuesto material bajo análisis y un terreno de posibilidad deseante para el paciente, hasta ese momento atrapado en la compulsión de repetición, al mismo tiempo debe forzarse una superficialidad aún mayor, e interrogarse por la memoria viva del sujeto: por qué ese compuesto ha permitido fundar un contenido de deseo y no otro, ha abierto la puerta a una historia y no otra, ha clausurado ciertas opciones y ha considerado como ineluctables a otras, o lo que es un medio no que funda *ex novo* sus propios fines, no que parte de un corte en la normatividad, sino que produce efectos de corte; no reinicia el curso de la historia, sino que la rompe, la injusticia, termina con ella.

²⁷ Sobre la alegoría, en Benjamin, 1925, *El origen del Trauerspiel alemán*, cit., 212.

Un paciente le espeta a Freud: «usted pensará que quiero decir algo ofensivo, pero ese no es mi propósito»; el sujeto niega un contenido, pero su negación es un modo de negar la instancia que reprime, ya que un contenido de representación reprimido puede penetrar en la consciencia «a condición de que se deje negar», si bien no conlleva una aceptación consciente²⁸. El presupuesto, aquí, se basa en la lógica de que los contenidos de representación —que provienen de percepciones almacenadas a las que repiten deformadas, fragmentadas, incompletas, fusionadas con otras percepciones— deben pasar el examen del principio de realidad, que decide cuáles se ajustan a las posibilidades efectivas de consecución material y pueden ser reencontrados en el mundo exterior, incluyéndolos en el yo, o expulsándolos, conforme a este examen. La única condición que opera como referencia para este proceso es, ya lo sabemos, que aquello a lo que aluden los contenidos de representación tienen que ser objetos ya perdidos que «antaño procuraron una satisfacción objetiva»²⁹. La disfunción se daría cuando una representación hiciera presente un elemento que no pudiera existir como percepción exterior, bien porque ha sufrido tantas deformaciones que sería imposible de verificar, bien porque aludiera a uno ya desaparecido.

Negar la representación equivale a señalar ese contenido como algo que sigue reprimido, y la represión sería el «juicio» que prolonga el hacer del principio de realidad, disociándose del «proceso afectivo» para el cual, en cambio, el elemento negado sigue ostentando validez y verdad psíquicas³⁰. «[P]or medio del símbolo de la negación, el pensar se libra de las restricciones de la represión» y, de ese modo, «de la compulsión del principio del placer», aliviando la tendencia a la descarga que, inconsciente, no conoce la negación³¹. Negando la representación —«esa persona de mi

²⁸ Freud, S.: 1925d, “Die Verneinung”, trad. cast. “La negación”, en *Obras...*, vol. XIX, 253

²⁹ *Ibíd.*, 256.

³⁰ *Íd.*

³¹ *Ibíd.*, 253, 257.

sueño no es mi madre»³²— como el objeto que antaño procuró la satisfacción y que ahora está bandido, es decir, sin reconocer en el elemento actual la representación de un valor psíquico original, puede este penetrar en la consciencia y cumplir deseo. Es como si el símbolo (de la negación) arrojara al individuo a un momento prístino de la investidura, como si la carga sexual de la representación-madre si aún no hubiese sido reprimida. Un momento en el que la investidura podría darse directamente, libre de restricciones, previo al corte edípico, según procesos primarios, transparentes e inmediatos, y sin la carga cultural que reprime la investidura sexual en la representación-madre, pero en la paradoja de una censura ya consumada.

La representación a la que se le permite el acceso pero es desautorizada en el acto está objetivando un desfase, para el analista, entre la ineluctabilidad de la percepción deformada —es cierto que no es su madre, es otra cosa— y el vacío de sentido introducido por la propia negación: ¿por qué ha dicho que esa persona del sueño, que no es su madre, no es su madre? Esta es la zona de riesgo en la que, en terapia, se evitará tomar lo manifiesto actual como el producto de un proceso de alienación de contenidos antiguos en formaciones novedosas (o de parasitación de imágenes ajenas), y se procederá a ayudar al paciente a negar el sustituto que niega a la madre real no para recuperarla, sino para prescindir tanto de la persona del sueño como de la madre auténtica, y conformar a una madre anhelada, una madre sin original efectivo, o el contenido psíquico que cumple deseo inconsciente y arrastra, como una red de fondo, el entramado fantasmático que en ella se agolpa. Fabricar los contornos de una imagen caída, compuesta con ruinas pero sin original arruinado, una ruina que es su propio original; una manifestación que nada exige sino que solo se muestra y, con todo, porta un valor de verdad. Negar lo reprimido que habría asomado su perfil en el sueño

³² *Ibíd.*, 253.

permite descolgar un valor que no es el genuino de la imagen bajo su apariencia disfrazada, sino que su valor psíquico es su mismo aparecer autorreferido.

Por eso, si he mantenido más veces que la alienación es necesaria para poder hablar de lo antiguo en lo nuevo, o del deseo inconsciente infantil en la masa de pensamientos latentes, debo entenderlo ahora como que el deseo no es inmanente a ciertos elementos que sufren desplazamientos y modificaciones, sino que es un *valor*, identificado en un determinado constructo actual, que condiciona, como si fueran sus síntomas a la inversa, las determinaciones históricas, familiares –represivas– y libidinales que se sitúan en su base material. Ese valor es la verdadera esencia de la imagen, el trabajo del inconsciente que se localiza como su causa es su síntoma.

Síntoma-angustia

En su gestión del síntoma el yo prolonga su lucha contra la moción peligrosa: su tarea debería ser reconciliarse con esa «ajenidad» y ese «aislamiento», ligarlo, integrarlo en su organización, la cual tiende siempre a la unidad y «se basa en el libre comercio y en la posibilidad de influjo recíproco entre todos sus componentes»³³. Pero este yo liberal actúa deficientemente, y los síntomas, tratados como intrusos en su sistema, no son percibidos como parte constitutiva del mismo sino como lo que marca sus límites, su periferia. Una ambivalencia los desgarran: son cumplidores de la necesidad de satisfacción pero también merecedores de castigo por el mismo motivo; son limbo legales, «estaciones fronterizas con investidura mezclada»³⁴. La clave está en esta su cualidad intersticial, pero no porque debiliten el orden de libremercado del yo con volúmenes que eluden la significación (hacia los cuales aquel debería aplicar el esfuerzo constante de reincorporarlos en sus dinámicas). Por el contrario, el asunto

³³ Freud, 1926a, *Inhibición...*, cit., 94.

³⁴ *Ibíd.*, 94.

consiste en que «el síntoma ya está ahí y no puede ser eliminado»³⁵, es el representante de lo que es independiente del yo y cobra cada vez mayor importancia: el yo halla en él la satisfacción narcisista denegada en el mundo objetivo.

Freud sostiene que una moción pulsional reprimida de antiguo queda conservada pero escindida del yo y, si más adelante hay una situación nueva de peligro, «recorre el mismo camino que el decurso pulsional reprimido anteriormente»³⁶. En otras palabras, «la atracción regresiva de la moción reprimida y la intensidad de la represión son tan grandes, que la moción nueva no puede más que obedecer a la compulsión de repetición»³⁷. El síntoma, engendrado a partir de la energía pulsional reprimida, ya no es reconocible como la supuesta satisfacción primera sino que presenta el carácter de la compulsión de repetición desmemoriada, consumándose en sí mismo, agotándose «en la alteración del cuerpo propio»³⁸, o lo que es un medio sin fin, un medio encallado.

Sin embargo, se puede dar el salto del síntoma como hiato de sentido a un concepto de síntoma que permite incluso replantear las condiciones de la apertura de ese hiato. Pudiendo, en su irrupción, referirse solo a sí mismo, el síntoma es un intruso que encuentra su sentido en el proceso de adaptación que el yo emprende en su favor, el cual construye patológicamente una nueva realidad alrededor de ese agujero de sentido: la condición específica del síntoma es el nuevo centro a partir del cual se instituye un corrupto absoluto del yo. En la neurosis obsesiva el «motor de toda formación de síntoma» es la angustia sentida por el yo ante la amenaza de castración o, a la inversa, los síntomas se crean «para evitar la situación de peligro que es señalada mediante el

³⁵ *Ibíd.*, 95.

³⁶ *Ibíd.*, 144.

³⁷ *Íd.*

³⁸ *Ibíd.*, 90-91.

desarrollo de angustia»; la angustia aparece en una situación inalcanzable, toda vez que no se puede observar la condición protectora³⁹ ante un peligro intratable por el yo.

La reacción ante ello contemplaría dos posibilidades, una «acorde con el fin, para señalarlo y prevenirlo», y otra «desacorde con el fin», pues tiene lugar «en una situación nueva de peligro»⁴⁰. Si el síntoma es una dureza que obliga a una constante actividad a su alrededor, es porque el peligro al que subrogaría permanece, por lo que no se trata del sustituto de la agencia representante de la energía pulsional peligrosa, sino la gesticulación de la reacción frente a lo amenazante, frente a la ajenidad. O si definimos, como haré más abajo, la angustia como momento cero de la estructuración de la posibilidad misma de significación, se trata de un síntoma-angustia⁴¹. De ahí que sus contenidos inconscientes deban construirse apelando a la posición deseante del paciente, porque se trabaja, en terapia, no solo sobre sus deseos inconscientes, sino sobre su responsabilidad como sujeto frente a los mismos.

En el síntoma de la neurosis obsesiva puede darse una cancelación del pasado, al que se trata como «*non arrivé*», para evitar tener que poner en marcha las precauciones que prevendrían su advenimiento: esto señala al suceso como «lo que no ha acontecido de la manera en que habría debido de acuerdo con el deseo», y el síntoma se vuelve la escenificación de lo que debería haber acontecido «de un modo diverso de aquel en que aconteció»; el desfase entre lo no sucedido y lo deseado marca la compulsión de repetición⁴². Otra técnica de formación de síntoma consiste en aislar la vivencia en cuestión, interpolando tras de ella una pausa en la que no se lleva a cabo ninguna acción ni percepción, como si se cortaran sus nexos con el resto de la vivencia del sujeto, como en la histeria, en donde es el trauma desencadenante el que es relegado a la amnesia.

³⁹ *Ibíd.*, 121, 122.

⁴⁰ *Ibíd.*, 128.

⁴¹ *Ibíd.*, 97.

⁴² *Ibíd.*, 114-115.

Esto evidencia no solo cómo lo perturbador fue «desgarrado»⁴³ por el proceso de desarrollo (si por ejemplo hubo un deseo de contacto erótico, tras la regresión se vuelve un sentimiento hostil, como una prohibición, hacia el contacto físico), sino que el síntoma-angustia, antes de ser la objetivación del elemento perturbador, del corte respecto a lo previo que habría generado ese cuerpo impropio, es él mismo un corte. Cercenado el pasado, al margen de si se dio realmente, queda expuesto el hiato no ya hacia un pasado corregido según el deseo, sino un hiato en sí mismo.

Angustia teórica

El concepto de angustia anterior a 1926 era abordado como una reacción frente a un peligro: la represión de la percepción de ese peligro causaría que el afecto que lo habría acompañado fuera mudado en angustia. Es realista la angustia que reacciona ante un peligro exterior que, cuando estalla, sus características permiten hablar o bien de una herencia de cierto evento traumático significativo, que reproduce la misma reacción que se activó en aquella situación pero adaptándose al nuevo peligro o, por el contrario, «lo antiguo prevalece», y toda reacción ante una vicisitud externa, más allá de sus características específicas, es angustiosa⁴⁴. La angustia es neurótica cuando aparece carente de fin, y para ella se señalan tres posibles escenarios: un estadio de angustia genérico, «libremente flotante», que se adhiere a «cada nueva posibilidad que emerja»; una angustia que depende de determinados contenidos de representación, como las fobias; y, por fin, una angustia histérica «sin fundamento»⁴⁵.

El concepto de angustia anterior a 1926 no puede desprenderse del factor económico. Tendría que ver con una excitación impropia, no discernida conscientemente, que produce la amenaza que obliga a su represión: la «excitación

⁴³ *Ibíd.*, 116.

⁴⁴ Freud, 1933, *Nuevas conferencias...*, *cit.*, 76.

⁴⁵ *Íd.*

frustránea» de la libido reprimida en estasis no podrá ser mantenida, y se trasmutaría en angustia⁴⁶. Angustia y síntomas se irían subrogando y relevando, los últimos haciendo las veces de continentes para el trasvase de la energía pulsional. Por ejemplo, se supone que si al obsesivo se le impidiera realizar su ritual, quedaría liberada la angustia contra la cual los síntomas hacían las veces de contención.

En cambio, en 1926 Freud defiende que la angustia no es producida por la represión. Tanto la energía pulsional propiamente dicha, la sacudida somática, el latigazo de carne, como la agencia representante de pulsión, su percepción psíquica, estarían bajo el control del yo, que mide cómo la primera se exterioriza en acciones motrices y cómo accede la segunda a la consciencia. El sistema perceptivo-consciente, el núcleo del yo, trata de guiar las excitaciones en nombre del principio del placer, sustrayendo la investidura ante una percepción peligrosa —una medida defensiva análoga a la huida ante a una amenaza externa— y empleándola para producir angustia, luego ésta es la señal emitida ante una situación de peligro real.

La situación inicial de las neurosis es siempre la de una «defensa contra las exigencias libidinosas del complejo de Edipo»⁴⁷, o un rechazo de la organización genital (fálica) y una pronta regresión hacia etapas previas, que explicaría, a ojos de Freud, la presencia de mociones opuestas en desmezcla. Esto no es sino la hipérbole del proceso normal, que contempla que las aspiraciones edípicas se van a fundamento tras irrumpir la amenaza de castración, irguiéndose entonces las «barreras éticas y estéticas» del individuo que, en las neurosis, ejercen su poder «desmedidamente» bajo la forma de una severa conciencia moral que, para «preservar la masculinidad» y salvar a los genitales del peligro de la castración, obliga a coartar «todo quehacer» libidinal⁴⁸.

⁴⁶ Íd.

⁴⁷ Freud, 1926a, *Inhibición...*, cit., 108.

⁴⁸ Ibíd., 108-109.

En *Inhibición, síntoma y angustia* se retoma el caso del pequeño Hans y los caballos para analizar cómo la represión de una moción pulsional hostil hacia el padre se convierte en una venganza, una agresión hacia el propio yo, que a su vez sufre una ulterior regresión hacia el estadio oral, volviéndose en una escena de ser devorado. Simultáneamente es reprimida otra moción, amorosa esta vez pero de cualidad pasiva, la representación de ser amado genitalmente por el padre, que es la que acabará determinando el contenido de la fobia, degradada hacia el ser devorado. La represión por lo tanto afecta a las dos modalidades de pulsión, la amorosa y la hostil, y se llega a reprimir incluso la moción hipertierna hacia la madre por miedo al castigo del padre. En Hans se da, en definitiva, una «acumulación» de represiones (a la que se añade la regresión) que atañen a la entera economía libidinal del complejo de Edipo⁴⁹.

Pero no es el objeto del deseo “madre”, o “padre”, lo que moviliza la represión, sino el miedo al castigo por desearlos. El peligro sentido ante una exigencia libidinal «convoca una situación de peligro externo», en este caso, la posibilidad de que el padre pueda castrarle⁵⁰, y causa la represión de la moción hostil hacia él, conformando un objeto fóbico, el caballo, *collage* de múltiples factores como que el padre jugara a caballito con él. De hecho, esta angustia fóbica posee un cariz muy determinado: no es un miedo genérico, ni un miedo al objeto “caballo”, sino un temor a que el caballo lo pueda morder. Solo a partir de las fobias se puede hablar de aquello a lo que estarían sustituyendo, solo en ellas «sale a la luz» y «es confesada» la angustia⁵¹. Más exactamente, la angustia representada en el amenazante objeto fóbico como sustituto del contenido «ser castrado por el padre» «no proviene del proceso represivo, de las investiduras libidinosas de las mociones reprimidas, sino de lo represor mismo»⁵².

⁴⁹ *Ibíd.*, 101-102.

⁵⁰ Freud, 1933, 80.

⁵¹ Freud, 1926a, *Inhibición...*, 117.

⁵² *Ibíd.*, 103, 104.

Este displacer de angustia posee un «carácter específico», localizado en la «descarga por determinadas vías» de la excitación paralizada⁵³. Sería una «perturbación económica» libidinal que ve cómo crecen «las magnitudes de estímulo en espera de tramitación»⁵⁴, o lo que es, de nuevo, un estadio de pulsión en estasis, pulsión no aplicada. Sin embargo, la teoría económica se sostiene mal, ya que presupone un valor constante de flujo libidinal que se disgrega, se diluye, en su trasvase de un continente a otro, produciendo desajustes al no acoplarse a ellos como lo habría hecho respecto a su ideal depositario genuino. Revisada en 1933, ya en 1926 Freud no parece conformarse con esta teoría y se pregunta por el inexplicable prestigio que envuelve al estallido de angustia, aquello que le otorga una «posición excepcional» entre los estados afectivos⁵⁵.

Debido a su singular forma, el doctor sospecha que una memoria endeuda al ataque de angustia, poniéndose como la causa de las peculiares sensaciones y acciones corporales que lo acompañan (respiración afanosa, agitación, etc.) aunque la situación actual no lo merezca. Se trataría de un estadio afectivo que sigue la huella de una imagen mnémica precedente, «la reproducción de una vivencia que reunió las condiciones para un incremento de estímulo» semejante⁵⁶. Allí donde una percepción exterior evocara una moción libidinal desagradable, o cuando ésta emergiera en lo interior sin desencadenante aparente, se emitirían señales de peligro que atraerían represiones primordiales —previas a la emergencia del superyó— activando la represión actual. Para un Freud que, aquí, lee a Darwin, los estados afectivos persisten como sedimentaciones de «antiquísimas vivencias traumáticas» que despiertan en situaciones de igual peligro como «símbolos mnémicos», símbolos que constituyen «una necesidad

⁵³ *Ibíd.*, 125.

⁵⁴ *Ibíd.*, 130.

⁵⁵ *Ibíd.*, 126.

⁵⁶ *Ibíd.*, 125.

biológica»⁵⁷. De este modo, las angustias actuales se fundarían en «el precipitado de cierto evento significativo, incorporado por vía hereditaria», que, común a todos los humanos, no podía sino tener su modelo en el nacimiento⁵⁸.

El recurso al arquetipo del nacimiento le sirve a Freud para tratar la angustia desde el punto de vista formal, como una disponibilidad a la que se amolda regularmente cada nuevo estallido circunstancial. Admitiendo por ahora esta teoría, tendría lugar una incongruencia entre tiempos que autorizaría la intervención analítica: las reacciones físicas del estado de angustia originario «tuvieron pleno sentido y fueron adecuadas al fin, en un todo» (la respiración afanosa en el nacimiento habría servido para activar el mecanismo de los pulmones, etc.), pero, en la situación nueva, carecerían de adecuación a fines⁵⁹. Otros afectos reproducen sucesos antiguos de importancia vital, preindividuales incluso⁶⁰, conforme a una lógica como la que atañe a los ataques histéricos, para los que se deberá «buscar la situación en que los movimientos correspondientes formaron parte de una acción justificada»⁶¹. Sin el apoyo de los síntomas, la inadecuación a fines dejaría al sujeto desvalido ante la situación sin fin de «la exigencia pulsional en continuo crecimiento», análoga a la experimentada en el momento del nacimiento⁶².

Pero solo análoga. Aunque en este texto se diga que «en el curso de la maduración han de haberse resignado condiciones de angustia, y ciertas situaciones de peligro perdieron su significatividad»⁶³, no se puede considerar el nacimiento como una de ellas. El recién nacido, absolutamente narcisista, no lo vivencia subjetivamente como

⁵⁷ *Ibíd.*, 89.

⁵⁸ Freud, 1933, 75.

⁵⁹ Si bien, se apunta, la eclosión de angustia actual sea inadecuada, puede servir ante lo nuevo para señalarlo como una situación de peligro, aplicándose entonces medidas apropiadas (Freud, 1926a, *Inhibición...*, *cit.*, 127).

⁶⁰ *Ibíd.*, 126.

⁶¹ *Ibíd.*, 127.

⁶² *Ibíd.*, 135.

⁶³ *Ibíd.*, 139.

una separación de la madre porque no la ha destacado aún como objeto, y esa primera infancia constituye un «*continuum*» con la vida intrauterina⁶⁴. Por eso, si el peligro del nacimiento carece de contenido psíquico, lo experimentado por el infante no es sino una «enorme perturbación en la economía de su libido narcisista»⁶⁵, un peligro blanco, pura irrupción, puro medio; algo para lo que no hay una reacción adecuada, medida, sino una reacción ciega, que prescinde de su desencadenante.

Angustia realista

El nacimiento como factor estructurante no puede sostenerse, y la pregunta del doctor se dirige, más bien, a saber en qué circunstancias y por qué medios puede hablarse de una angustia como la del nacimiento en una situación concreta. ¿Pueden aparecer elementos traumáticos sin referirse a una supuesta situación de peligro? Si así fuera, la angustia no sería la señal para un peligro consabido en situaciones ajenas, sino «algo nuevo con fundamento propio»⁶⁶. Según las tesis de 1926, la angustia nacería tras el encuentro del yo con una «excitación libidinal hipertrófica» proveniente de factores traumáticos⁶⁷. En 1933 se concreta una causa doble para su estallido: o la consecuencia directa del factor traumático, o una señal ante la amenaza de un factor similar.

Es como si el acceso actual de angustia no fuera la manifestación de la inadecuación a fines de unos medios antaño apropiados, sino la mera constatación de la ausencia de fines, o de que solo hay medios sin fin. Analizando otros casos, más específicos, de genuina exteriorización de angustia infantil, como el miedo a la oscuridad o el encuentro con quien se espera que sea la madre pero resulta ser un extraño, deduce el doctor que lo que pone las condiciones para la angustia actual es la situación de peligro por la ausencia del objeto, pero no por la separación de la persona amada, sino por un

⁶⁴ *Ibíd.*, 124, 131.

⁶⁵ *Ibíd.*, 128.

⁶⁶ Freud, 1933, *Nuevas conferencias...*, *cit.*, 87.

⁶⁷ *Íd.*

«aumento de la tensión de necesidad»⁶⁸. Freud discierne entre situación traumática y situación angustiosa: el desvalimiento experimentado es traumático, mientras que la reacción ante ello es lo que da la señal de angustia, que avisa que cuando el objeto falte el desvalimiento será efectivo. Si el niño echa de menos a la madre no es una situación angustiosa sino traumática, en la que interviene una magnitud tal de excitación que faltan las categorías y las referencias para su gestión por el principio de placer, que significa a esa situación como peligrosa y va a provocar dolor. Cuando el niño asocia ese acontecimiento con la previsión de la insatisfacción que va a sufrir en sus necesidades si esa persona falta efectivamente, es cuando la ausencia del objeto se convertirá en angustiante. Es decir, cuando la situación «no es actual», cuando se comprueba que la pérdida de amor por parte del objeto se prolonga en el tiempo, incluso si el objeto está presente pero su dedicación de amor no es constante⁶⁹, previendo que la situación peligrosa, aunque ya no traumática en intensidad, va a mantenerse: se desplaza el foco del peligro efectivo a la condición de peligro⁷⁰.

Parece que deba intervenir necesariamente la experiencia para ver la angustia como una memoria del trauma. Si un estímulo pulsional interno sirve como «condición y preparación de una situación de peligro objetiva», también ocurre que la satisfacción de una de esas excitaciones internas evocaría el peligro de una situación real exterior ya conocida, ya temida, a la que el yo se anticiparía emitiendo la señal angustiosa⁷¹. Esta señal activaría el automatismo del principio del placer-displacer, que permitirá al yo o bien huir (reprimir), o bien imponer una contrainvestidura a la moción libidinal reprimida produciendo síntoma, como el arrugamiento de dos placas tectónicas en colisión, o bien acogerla como alteraciones permanentes o rasgos de carácter:

⁶⁸ Freud, 1926a, 130.

⁶⁹ *Ibíd.*, 159.

⁷⁰ *Ibíd.*, 155.

⁷¹ Freud, 1933, 80, 82

incorporaciones, identificaciones o formaciones reactivas. Señales, estas últimas, que el yo emitiría ante cada irrupción nueva, casi llegando a lo que sería un procesamiento normal del pensamiento, un modo tentativo de configurar mundo mediante pequeños volúmenes de investidura⁷².

Entendida así, la angustia actual abre la oportunidad para la disposición de una estructuración de la realidad y de la experiencia, y no que la percepción de lo exterior se amolde a una horma preexistente. Porque la angustia no es peligro, es desamparo, y el peligro –una excitación de elevada tensión sentida como displacer, que desencadenará una reacción– en verdad viene solo después, cuando se construye experiencia alrededor de un lapso: «la situación de peligro es la situación de desvalimiento discernida, recordada, esperada»⁷³. En la repetición patológica es en donde el trauma, vivido antiguamente de forma pasiva como abrumador desvalimiento, es ahora vivenciado activamente como situación de peligro, «con la esperanza de poder guiar de manera autónoma su decurso»⁷⁴. La reacción angustiosa no es ante la ausencia del objeto por el corte en sí, sino ante la nueva realidad a la que se abriría una situación en las que las necesidades podrían no ser satisfechas. El afecto de desamparo e impotencia, o el abandono del infante a sí mismo, solo se desencadena a partir del objeto investido, que encarna tanto la posibilidad de satisfacción como su peligrosa imposibilidad, o las opciones de poder no ser. Como si la *imago* de la madre albergara la experiencia de su potencial ausencia, dando forma al vacío de un abandono nunca saciable: ahora la madre es la imagen de la ausencia de la madre, o la imagen que se abre más allá de las posibilidades efectivas de relación con la madre efectivamente presente, ya que toma como única referencia la soledad del infante.

⁷² *Ibíd.*, 83-84.

⁷³ Freud, 1926a, 156.

⁷⁴ *Íd.*

La angustia de castración sería un sucedáneo de esto: la castración es configurada como la constancia de que tampoco por medio del coito incestuoso es posible la reunión con la madre, por lo que también provoca «una tensión displacentera de la necesidad», un estado de desvalimiento⁷⁵, solo que ya no es más la genérica demanda infantil sino la necesidad especializada de la libido genital. Ceder ante una investidura de objeto proveniente del ello, que no es un peligro en sí, conllevaría un peligro externo, la castración⁷⁶, por lo que el yo da la señal e inhibe el proceso de investidura. Tanto un peligro interior como uno exterior suponen una amenaza externa, y tanto uno como otro afectan internamente, ya que incluso lo que amenaza desde fuera ha debido ser interiorizado para devenir significativo para el yo⁷⁷. El desarrollo de angustia funcionaría como el estado de alerta por medio del cual podría el yo renunciar a ciertos logros que le estarían prohibidos por el superyó: con el surgimiento de éste, el miedo a la castración se convierte en el miedo indeterminado, despersonalizado, de la angustia de conciencia moral, la angustia social, que finalmente es cifrada como angustia de muerte, o «la angustia frente a la proyección del superyó en los poderes del destino»⁷⁸. En efecto, se dirá que el neurótico reaccionará ante vicisitudes nuevas como lo haría en época infantil, reproduciendo la misma angustia que ante el castigo del superyó.

Angustia realmente existente I

Inaugurada en 1889, la Torre Eiffel deslumbró a los futuristas. Les entusiasmó su cualidad de monumento inservible, de constructo sin función, a pesar de los usos poco provechosos que aconsejaba para su obra el ingeniero Eiffel: torre de defensa, de comunicaciones, laboratorio para experimentos físicos, etc. La Torre ni siquiera fue concebida para la contemplación artística, lo cual habría justificado su forma inútil. Era,

⁷⁵ *Ibíd.*, 129-130,

⁷⁶ *Ibíd.*, 120, 157.

⁷⁷ *Ibíd.*, 157.

⁷⁸ *Ibíd.*, 132.

simplemente, un encaje de vigas, una *forêt* de nervios de hierro que parecía cumplir el simple cometido de sostenerse a sí misma. Un significante tan vacío como sus inexistentes paredes, y que la convertía en una «metáfora desenfrenada»⁷⁹, «el *impulso* que siempre está ahí [...], y sin embargo no tiene existencia por sí mismo»⁸⁰.

Un significante que puja por significarlo todo porque no significa nada es un verdadero desafío al desciframiento y a los órdenes de valor (las escalas, la perspectiva); descontrola el conocimiento, la funcionalidad, la diferencia entre adentro y afuera, y es, sobre todo, una futurista negación del pasado y la tradición, «y decir no al pasado [...] es optar por un mundo tan peligroso como deslumbrante»⁸¹. Sin embargo ese riesgo parece carecer de entusiasmo cuando es retomado por los artistas conceptuales de los años 60-70. En ellos Perloff identifica, sobre todo en el célebre artista de *land-art* Robert Smithson, a los legítimos herederos de los futuristas europeos de inicios del siglo XX. Aupándose en Barthes, la historiadora dice de ellos que ofrecen una «puesta en escena de la significación» que, insusceptible de clasificación, no es *mathesis*, y, ausente la narración, no es *mimesis*, sino puro metalenguaje⁸².

De los escritos de Smithson se desprende que «es el *presente* lo que importa con mayor urgencia», sustituyendo el interés por el «objeto autosuficiente», típico de la modernidad, «por un nuevo énfasis en el contexto, en la situación», o en la capacidad performativa del espectador⁸³, que debe intervenir en las incongruencias planteadas por esos mismos desajustes de cualidad o contenido, haciendo, como el analista ante lo referido por el paciente, *collage*. Una dialéctica en suspenso, que mantiene la constelación de elementos fija en una instantánea para abrirlos tanto a la inmensidad de un futuro insondable, como a la de un pasado indemostrable. Para él, el tiempo no es: es

⁷⁹ Perloff, 1986, *El momento futurista*, cit., 400.

⁸⁰ *Ibíd.*, 388.

⁸¹ *Ibíd.*, 392.

⁸² *Ibíd.*, 403.

⁸³ *Ibíd.*, 415-416.

un espacio estacionario, sin movimiento, en el que todos los tiempos son posibles, «una infinidad de superficies o estructuras», sin evolución ni deterioro⁸⁴, tal y como Malévich, recuerda Perloff, defendía que «el estado del objeto [...] se ha vuelto más importante que su esencia y su significado»⁸⁵. En otro lugar, Smithson celebra que los experimentos sobre el lenguaje de minimalistas y conceptuales como Andre, Judd y otros, cuyas obras y textos tratan de evitar toda interpretación, obligan a remitirse nada más que a los propios signos: «la razón se vuelve un polvo de vocales y consonantes», y es sofocada toda referencia a algo que no sean las palabras, las cuales, sencillamente, «se mantienen juntas sin sonoridad alguna»⁸⁶.

El punto culminante llega con el texto sobre el paseo (futurista) a lo largo del río Passaic, Nueva Jersey, donde se está construyendo una red de autopistas, y que resulta salpicado de “monumentos” tales como el puente de hierro forjado, los pilares para la nueva autovía elevada, grúas, tuberías de bombeo, charcas y cráteres [fig. 42]. Se dibuja un «panorama cero» que existe sin la referencia a un «pasado racional» o a «los grandes acontecimientos de la historia», una «utopía sin final» en la que los «agujeros son vacíos monumentales» que aluden a «vestigios de memoria de una colección de futuros abandonados»⁸⁷. Monumentos nuevos que, «en vez de hacernos recordar el pasado [...] parecen hacernos olvidar el futuro»⁸⁸. O, aún, es un paisaje que

contiene ruinas al revés, esto es, todas las nuevas construcciones que eventualmente podrían ser construidas. Es lo opuesto a la “ruina romántica”, porque los edificios no se vuelven ruinas tras haber sido construidos, sino, más bien, se yerguen como ruinas antes de ser construidos⁸⁹.

⁸⁴ Smithson, R.: 1966, “Entropy and the New Monuments”, en Holt, N. (ed.): 1972, *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 10.

⁸⁵ Perloff, 1986, 410.

⁸⁶ Smithson, R.: 1968, “A Museum of Language in the Vicinity of Art”, en Holt (ed.), 1972, *Writings of Robert Smithson*, cit., 67.

⁸⁷ Smithson, R.: 1967, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, en Holt (ed.), 1972, 54-55.

⁸⁸ Smithson, 1966, 10.

⁸⁹ Smithson, 1967, 54.

Pero Smithson comete un desliz: habla de un cráter artificial, en medio de las obras en Passaic, de unos de cuyos lados emergen seis grandes tuberías que vierten el agua del cráter en el río, o como él la llama, una fuente monumental [fig. 43]. Otra enorme tubería, ensamblada a un aparato de bombeo, se conecta con esa fuente de un modo que queda oculto a la vista,

como si la tubería sodomizara en secreto algún orificio tecnológico oculto, provocando que un órgano sexual monstruoso (la fuente) tuviera un orgasmo. Un psicoanalista podría decir que el paisaje estaría exhibiendo “tendencias homosexuales”, pero yo no quiero sacar una conclusión tan vulgarmente antropocéntrica. Simplemente diré: eso estaba ahí⁹⁰.

Claro que sí, un psicoanalista diría que solo porque Smithson ha visto ahí una relación anal es por lo que ha podido no solo sentirse extrañamente interesado en ello, sino toparse inquieto con su propio papel como observador, o lo que es la simultaneidad de una combinación de elementos *a priori* sin cualidad ni sentido, sin historia ni sustancia, en el punto de vista de esa contingencia, en donde se coagula una *imagen* de verdad.

Pero hay más. Pesadas disquisiciones afligen a Smithson cuando planea la construcción de su famosísima *Spiral Jetty* en el Great Salt Lake de Utah (1970) [figs. 44-45]. Hipnotizado por los contrastes entre el color rosa fuerte de las bacterias, que tiñen el agua salada del lago, y el color de la arena, los cúmulos de sal, e incluso los residuos oxidados y corroídos que flotan aquí y allá, el autor se ve en un escenario sin tiempo, sin movimiento, sin sentido. Sin «clasificaciones ni categorías», sin escalas (la espiral parece reproducir, millones de veces más grande, la estructura fractal de los cristales de sal), un mundo que no puede ser expresado en números, en el que «la ambigüedad es admitida antes que rechazada [...], el *alogos* socava el *logos*» y «se pone

⁹⁰ Íd..

en riesgo la pureza»⁹¹. Y, con todo, Smithson no puede evitar comentar que las casas sobre palafitos del embarcadero podrían haber sido «el hogar del eslabón perdido»⁹².

Va aún más lejos, y afirma que «la composición de nuestra sangre es análoga a la de los mares primordiales. Siguiendo los pasos de la espiral, retornamos a nuestros orígenes, a nuestra pulpa protoplasmática»⁹³. Si para Perloff sería esto una muestra de cómo los límites se desmoronan y el presente es infiltrado por un pasado atemporal que lo lanza a un futuro sin diseño⁹⁴, yo prefiero verlo como que solo en la autorrefrencialidad de lo actual, que a nada apela salvo a su mera contingencia combinatoria, es como se puede tanto construir un pasado efectivo como cuestionar el sistema deseante, pues no solo se fantasea con el retorno al origen, sino que la impresión actual no puede distinguirse de un comienzo absoluto, el momento cero de las inversiones. Smithson vislumbra ese momento, pero lo ensucia, y es inevitable, con un primitivismo-en-la-modernidad como el de Boccioni cuando, sobrevolando el lago en helicóptero y bajando de improviso sobre el centro de la espiral, dice que «el sonido del motor del helicóptero se convirtió en un quejido primordial» que le acomodaba con el «inicio unicelular»⁹⁵. Tal vez así justifique su respiración afanosa y su acelerado ritmo cardíaco tras esa caída, una experiencia análoga a la del momento del nacimiento.

Pero solo análoga. Smithson busca el centro de la vida-cero, la vía entrópica de la pulsión de muerte; pero este vértigo, este sentimiento angustioso de retorno ominoso, o de apabullante encuentro con lo inexpresable de la nada primordial, no aparece tan claro en los futuristas de la primera ola. Ellos planteaban no un mundo que decae, sino un mundo que nace en su caída. Si Smithson observa las ruinas de construcciones por

⁹¹ Smithson, R.: 1972, "The Spiral Jetty", en Holt (ed.), 1972, 111, 113

⁹² *Ibíd.*, 111.

⁹³ *Ibíd.*, 113.

⁹⁴ «Necesitaba un mapa que mostrara el mundo prehistórico como algo coexistente al mundo en el que yo existía» (*Ibíd.*, 114).

⁹⁵ *Ibíd.*, 113.

venir, habría que añadir que las ruinas son objetos tan ruinosos en su sentido y tan nuevos como lo fue la Torre Eiffel, por lo que no funcionan como lo que asienta las bases para potenciales significados efímeros y que, metáfora desenfrenada, abriéndose a la nada puede serlo todo. Por el contrario, los elementos se ensamblan en una forma que es un sumidero por donde se cuelan todos sus tiempos, reales o ficticios, no para convivir, sino para consumirse en un ahora que es su propia irrupción como imagen nueva, que consume el pasado y muestra la memoria de su propia posibilidad.

La angustia precede a la represión, por lo que cada nuevo estallido enfrenta al sujeto con su soledad preedípica, como le ocurre al pequeño Hans. Pero si la angustia depende de la memoria de una experiencia inclasificable, cada ocasión angustiosa será un origen absoluto en la paradoja de un mundo ya castrado. Si una condición actual es significada como peligrosa por la angustia porque activa la memoria de un trauma, por ejemplo la posibilidad de que la madre, presente, pueda llegar a estar ausente, entonces la angustia no es sino la constatación de la caída de los objetos, o de que están intrínsecamente caídos, de que son injustificables, indemostrables, incapaces de ser remontados a una completitud previa y que, con todo, imperan absolutos en una imagen anamórfica con apariencia de verdad; hablamos, en definitiva, de caída sin atender a lo caído. A diferencia del dolor o del duelo, que destinan poderosas investiduras al objeto que, si falta, produce reacciones determinadas, la angustia es la reacción ante el nuevo escenario que abriría esa pérdida de objeto, o el escenario del abandono total por parte de las fuerzas del destino.

Fijémonos en la mujer. Según Freud, para ella la angustia de castración no significa, evidentemente, la pérdida del objeto a causa de las prohibiciones culturales, sino la pérdida del amor por parte del objeto, que llegará a ser considerada como el «único

motor de los procesos defensivos» que provocan la neurosis⁹⁶. Pero por esto mismo la angustia, si debería ser ubicada entre la emergencia de un trauma y su represión (o, en mis términos, su causación manifiesta teóricamente deformada), en verdad se trata de un intervalo de indeterminación y ausencia de objeto que, sin embargo, remonta su causa a una vivencia de pérdida no especificada, o desvalimiento, luego es el auténtico *a priori*. Es el *a priori* que solo puede venir después, en la ruina de otra cosa, que es donde el trauma inclasificable adquiere significado como situación de peligro.

Las imágenes de angustia, los síntomas-angustia, no encarnarían, entonces, el trauma inicial, positivándolo en formaciones nuevas, sino la disposición del yo ante la posibilidad del trauma. Ya no es lo que podría haber ocurrido, las opciones no dadas conforme con el deseo, sino la mera aridez ocasional, ocasión en bruto, que enfrenta al sujeto no a lo desconocido, sino a sus propias posibilidades de fabricar mundo. El apronte angustiado del que ya hablaba Freud en sus textos de años atrás, ese afecto («si bien no sabemos qué es un afecto»⁹⁷), es estrictamente una reacción sin que se perciba ante qué⁹⁸, una que «ha perdido el nexo con la amenaza de un peligro»⁹⁹. Podemos prescindir del determinante real, entendido como horma para la aplicación de la reacción angustiada, y hablar de una mera irrupción que es real; una reacción ante aquello que la misma reacción construye, apelando únicamente a la vulnerabilidad del sujeto. La condición real de lo que será objetivado como un peligro es lo único que importa, y la angustia es el momento en el que el yo lo enfrenta. Es un peligro simple, desnudo, inmediato, en la paradoja de un escenario ya mediado; huérfano de toda experiencia y, sin embargo, dependiente de los objetos de la experiencia.

⁹⁶ *Ibíd.*, 135.

⁹⁷ Freud, 1926a, *Inhibición...*, 125. En 1916-1917, se define el afecto como una manifestación excitatoria, que se expresa tanto en descargas motrices, como en sensaciones directas de placer y displacer (Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, *cit.* 360).

⁹⁸ Freud, 1915d, *Lo inconsciente*, *cit.*, 79.

⁹⁹ Freud, 1916-1917a, 365.

Que Freud apuntalara el concepto de la angustia en la experiencia del nacimiento como antigua adecuación a fines hoy inadecuada, no era sino un modo de entenderlo como la obligación del paciente a reconocer la imposibilidad de apelación a un objeto externo del que esperar la confirmación de su hacer en el mundo. La angustia te deja solo contigo mismo: es ocasión simple, no ya de investidura del objeto, sino de gestionar todo el sistema pulsional; es la soledad preedípica, no desde un punto de vista evolutivo, sino metafísico; es el preludio ruinoso de un mundo que no existe más allá del irresistible mapeo de estilizaciones del sujeto. Es el derrumbe por lo nuevo. Es la desasosegada boca negra y abierta del bostezo, sin sentido aparente, la noche de plomo saturnal, lo incondicionado de un gesto que repite no una antigua función, sino solo a sí mismo. La clave está en ese sin-sentido aparente, que aparece, pues es la apariencia la que induce a la búsqueda de un trasfondo que la justificaría, movilizand así la pregunta de por qué lo que aparece debe ser justificado.

El ademán performativo que Smithson le exige al espectador de obras conceptuales para que combine, mediante un esfuerzo de la imaginación, elementos heterogéneos en función de nuevos sentidos, no puede evitar caer mórbidamente hacia su sexualización. Ese ademán performativo no iguala entre sí los contenidos que puedan ser revelados en las contingentes aproximaciones significantes, porque la superficie no es infinita: en cada momento de imagen se da una abrumadora oportunidad en bruto, irrepetible, ineluctable, a contracorriente de la concatenación signifiante. Así, el “origen” debe ser pensado, en cada instante, como que la imagen vista no puede aludir a nada salvo a su mera irrupción, y si pone experiencia es porque se la arroja al trasfondo insondable de un desencadenante real de tal intensidad, que no puede hablarse de recuerdo sino de memoria. Lo primero es el entramado narrable, real o no, que acolcha con efectos de pasado al mero acontecimiento; la segunda es el desajuste que impone el hecho de

interrogarse sobre por qué ese pasado y no otro, qué ocasiones no se dieron para que se diera lo actual, o el trabajo en la ineludible soledad de lo superficial.

El afecto angustioso depende de una memoria pero carece de memoria, porque el trauma inicial no es objetivado, no es simbolizado como tal: más bien aparece en su supuesto retorno como símbolo mnémico, activando la angustia actual. «Lo temido, el asunto de la angustia, es en cada caso la emergencia de un factor traumático que no pueda ser tramitado según la norma del principio del placer»¹⁰⁰, el cual nos protegería de perturbaciones a nivel libidinal, pero no de una amenaza contra la vida, o nuestra posición en el orden economía (familiar, sexual, mortal). Según la lógica expuesta en el caso del símbolo de la negación, el símbolo mnémico negaría el acontecimiento nuevo a favor del molde antiguo, pero éste, indemostrable, vacío, intramitable, en terapia debe ser superado, condenando a la angustia actual a su autorreferencia como mera actualidad. La memoria del estallido de angustia es, pues, la de su propia irrupción, que no alude al pasado sino que es indistinguible del comienzo de la historia. Solo hay un fundamento metafísico en la exuberancia en superficie de residuos autorreferidos, que no son los restos del pasado en el presente, sino meras ruinas, que están presentes.

Volviendo a la fuente de tuberías en Passaic, es una imagen que no escenifica solo un deseo coyuntural, como si fuera un aglomerado de sal en lago de Utah, sino que obliga al autor a una intervención audaz, que quiebre sus corrientes y salve la ocasión de hacer imagen. Es la ocasión irrepetible y crucial de enfrentarse con el por-qué de su deseo, de encarar la responsabilidad ante el mismo, un vértigo que se evidencia cuando se apresura a desdeñarlo (*Verneinung*), como una gruesa imagen antropocéntrica.

¹⁰⁰ Freud, 1933, *Nuevas conferencias...*, cit., 87.

EPÍLOGO

LA CURA

Terapia en superficie I

En el texto sobre el caso del “pequeño Hans”, en 1908, Freud escribe que «un psicoanálisis no es una indagación científica libre de tendencia, sino una intervención terapéutica; en sí no quiere probar nada, sino sólo cambiar algo»¹. Introducir un cambio, no solo para dar constancia de que algo entorpece el funcionamiento habitual de los procesos psíquicos, sino para insertar elementos que ayuden al paciente a «discernir y asir lo inconsciente»². El fin del análisis, según lo que proponían Breuer y Freud estudiando a las histéricas, era la cura de los síntomas, como sabemos, mediante la cancelación de la representación afectiva que no hubiese sido tramitada correctamente en el momento de su aparición, o abreaccionada, simbolizada por el lenguaje –cifrado como actividad consciente–, o incluida en la corriente normal de pensamiento³. En terapia se provocaba la intensificación de los síntomas mientras duraba el relato: volvían a aparecer los dolores o el estado corporal específico, que era la señal de su conquista por parte de la consciencia⁴; seguidamente, se componía junto al analizado la rectificación del «curso psíquico» de aquel entonces⁵. La teoría que regía este proceder estipulaba que en la enfermedad se desconectaban los nexos lógicos con el momento del trauma y las palabras servían en cambio como puentes para una imagen

¹ Freud, 1908g, *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, cit., 86.

² Íd.

³ Breuer, Freud, 1893-1895, *Estudios sobre la histeria*, cit. 42, 58-59.

⁴ *Ibid.*, 61, y Freud, 1893b, “Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos”, cit., 36.

⁵ Freud, 1896b, “La etiología de la histeria”, cit., 193.

corporal (histeria de conversión); la terapia debía devolver los puentes lingüísticos para simbolizar el afecto con los mecanismos habituales de procesamiento.

La terapia analítica concedía «uno de los más ardientes deseos de la humanidad, a saber, el deseo de tener permitido hacer algo por segunda vez», y resolverlo de un modo nuevo⁶. Sin embargo, lo que se desvelaban eran masas de pensamientos, eslabones de una cadena asociativa que podían contener incluso escenas no vivenciadas por el paciente, oídas de otras fuentes, que se conectaban de algún modo con la supuesta escena traumática infantil. Esa escena era del todo desconocida para el sujeto antes de su composición en terapia: no era un capricho inventado en ese momento ni impuesto por el médico⁷, pero tampoco era un espacio de consenso, definiendo, entre analista y analizado. Era, más bien, una imagen nueva cuyo advenimiento no necesitaba justificación sino que justificaba todo el tejido patológico. La base de esto era la comprobación de que la vivencia infantil, o mejor, el deseo (de rectificación) respecto a una hipótesis de pasado en la infancia, reprimido, solo podía constituirse por medios que le serían necesariamente impropios.

Pero también los medios de tramitación del trauma original habrían sido impropios, pues nada habría habido que, al infante, le asegurara la verdad detrás de una vivencia en cuestión, de tipo sexual o no, de la que él fuera paciente/testigo. La soledad del niño ante las experiencias, o ante la previsión de las experiencias, aunque esa soledad venga *a posteriori*, como la eficacia retroactiva de un recuerdo reprimido despertado por una fuerza psíquica actual⁸, es la clave para entender que una experiencia presente deja al neurótico tan desamparado como lo habría estado en época infantil.

⁶ Freud, 1893b, 40. Algo reiterado en Freud, 1915c, “La represión”, *cit.*, 145, cuando asegura que la cura debe producir «el desenlace bueno que en circunstancias favorables se habría producido espontáneamente», y permitir que las mociones pulsionales discurran como si no hubiera existido la original situación de peligro.

⁷ Freud, 1896b, 203.

⁸ Freud, 1896a, “Manuscrito K”; *cit.*, 265.

La primera técnica analítica permitía la desaparición de la permanencia de ese síntoma, pero no de la enfermedad⁹. En “caso Dora”, el doctor reconocerá que

desde los *Estudios* la técnica psicoanalítica ha experimentado un vuelco radical. En aquella época, el trabajo partía de los síntomas y se fijaba como meta resolverlos uno tras otro. He abandonado después esta técnica por hallarla totalmente inadecuada a la estructura más fina de la neurosis. Ahora dejo que el enfermo mismo determine el tema del trabajo cotidiano, y entonces parto de la superficie que el inconsciente ofrece a su atención en cada caso. Pero así obtengo fragmentado, entramado en diversos contextos y distribuido en épocas separadas lo que corresponde a la solución de un síntoma. A pesar de esta desventaja aparente, la nueva técnica es muy superior a la antigua, e indiscutiblemente la única posible¹⁰.

A partir de 1905 no se trata tanto de una reconfiguración del pasado para orientar el presente, cuanto de una intervención en la coyuntura en superficie para construir una idea de presente, rellenar lagunas, desmentir recuerdos-espejismo y operar congruencia en el historial del paciente¹¹. El médico le dará las «representaciones-expectativa con cuya ayuda pueda este discernir y asir lo inconsciente»¹². Lo que es restituido en terapia es, por un lado, el «desde dónde» de un síntoma, su desencadenante experiencial; por otro, su «para qué», la tendencia inherente a semejante acción. La construcción analítica no se refiere a las causas de las representaciones o de los impulsos obsesivos, por ejemplo, sino a su propósito, cuya comunicación al analizado inflige un cambio en su interior¹³. Se pregunta el doctor:

1) ¿Cuál es el proceso psíquico que ha trasportado el contenido latente del sueño a su contenido manifiesto, que me es conocido por el recuerdo?, y
2) ¿Cuál es el motivo o los motivos que han requerido esa trasposición? Al proceso de mudanza del contenido latente del sueño en su contenido manifiesto lo llamaré *trabajo del sueño*. Al correspondiente de ese trabajo, que realiza la trasmutación opuesta, lo conozco ya como *trabajo de análisis*¹⁴.

⁹ Freud, 1893b, 40.

¹⁰ Freud, S.: 1905a, *Fragmento de análisis...*, cit., 11.

¹¹ *Ibíd.*, 17.

¹² Freud, 1908g, *Análisis de la fobia de un niño...*, cit., 86

¹³ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 260, 257. «En el curso del análisis, es verdad, es preciso decirle muchas cosas que él mismo no sabe decir; hay que instilarle pensamientos de los que nada se ha mostrado en él todavía» (Freud, 1908g, 86).

¹⁴ Freud, 1901a, *Sobre el sueño*, cit., 625.

El tratamiento de Dora, por ejemplo, se dirige no a identificar las huellas pretéritas en el conflicto sintomático actual, sino a determinar qué sentido se le imprime a ese supuesto peso desde el pasado: las tribulaciones de la enferma, sus amnesias, sus autorreproches, no se corresponden solo a estados patológicos anteriores, sino también a otros referidos al presente¹⁵. Durante el tratamiento Freud se muestra errático y demasiado audaz, y lee los síntomas exhibidos por Dora como la expresión patológica de la demanda de amor que ella le pone al padre, como si le ofreciera su propia enfermedad como amenaza de desaparición: la enfermedad baña en lágrimas al padre. Pero acierta en la estructura de que su estado patológico se destina a una persona¹⁶, porque Dora le está interpelando a él, el propio doctor, que en cambio responde con impaciencia ante la espera angustiante de ella, que solicita su atención. Cuando Dora abandonó el tratamiento, Freud no pudo dejar de interrogarse si la habría podido conservar para la cura en el caso de haberse presentado él mismo como un sustituto de la ternura que ella anhelaba¹⁷.

Es la primera alusión en la obra freudiana al concepto de la transferencia, según el cual, en el tiempo y el espacio en el que se concentra la terapia, «toda una serie de vivencias psíquicas anteriores no es revivida como algo pasado, sino como vínculo actual con la persona del médico»¹⁸. Si hay mociones que no encuentran satisfacción en la vida real se despliegan en fantasías o se repliegan al Icc., y las demandas de amor coartadas se vuelcan en las representaciones de nuevas personas, entre ellas el médico, que será insertado en una de las «series psíquicas» de las personas involucradas en los

¹⁵ Freud, 1905a, 38.

¹⁶ *Ibíd.*, 38, 40.

¹⁷ *Ibíd.*, 96.

¹⁸ *Ibíd.*, 101, 103.

circuitos afectivos del paciente (los padres, hermanos, maestros, etc.)¹⁹. El médico ahora es el objeto de las pasiones despertadas en terapia, odio, celos, pero también de un amor reprimido que hasta ahora había hallado una expresión defectuosa en el síntoma o la alucinación²⁰. Hechas conscientes en el inmediato campo de batalla de la consulta, las mociones libidinosas son deshechas toda vez que aparecen.

Terapia en superficie II

En 1914 Freud fija el paso fundamental hacia una correcta comprensión de la terapia psicoanalítica y escribe que

el médico renuncia a enfocar un momento o un problema determinados, se conforma con estudiar la superficie psíquica que el analizado presenta cada vez, y se vale del arte interpretativo, en lo esencial, para discernir las resistencias que se recortan en el enfermo y hacérselas conscientes²¹.

El propósito de la cura sigue siendo el mismo, rellenar las lagunas, percibidas como resistencias al acceso a los contenidos reprimidos, pero ahora admitiendo que el nexo con la vivencia real pasada restituye un recuerdo olvidado «que nunca pudo ser “olvidado” porque en ningún tiempo se lo advirtió, nunca fue consciente»²². Ante la ausencia de un original en la experiencia, los contenidos ligados a esas tribulaciones inconscientes se actúan en la coyuntura actual de la consulta sin que el paciente sepa que lo hace, y les atribuye «condición presente y realidad objetiva» «en consonancia con la atemporalidad y la capacidad de alucinación de lo inconsciente»²³. Freud debe reconocer que la asociación libre, asunto estrella de su técnica de análisis, goza de una libertad que debe ser articulada desde el exterior, bajo el influjo de la situación

¹⁹ Freud, 1912b, “Sobre la dinámica de la transferencia”, *cit.*, 98. Y Freud, S.: 1913a, “Sobre la iniciación del tratamiento...”, *cit.*, 140.

²⁰ Freud, 1906b, *El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’...*, *cit.*, 74.

²¹ Freud, S.: 1914a, “Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, II)”, trad. cast. “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, 11)”, en *Obras...*, vol. XII, 149.

²² *Ibíd.*, 151.

²³ Freud, 1912b, 105. Recuperado en Freud, 1920, *Más allá del principio del placer*, *cit.*, 18.

analítica²⁴. Si la terapia inicia cuando se le pide al paciente que verbalice todo lo que se le ocurra sin crítica alguna, la señal de que la transferencia se ha actuado es cuando la emanación de esas ocurrencias se seca, el paciente deja de aportar material y comenta, por ejemplo, lo que ve en ese momento en la sala, o a través de la ventana²⁵. A partir de ahí las asociaciones continuarán pero sobre una nueva base material.

El paciente pasa a «actuar sus pasiones sin atender a la situación objetiva»²⁶ y, postula la teoría, desafía al analista o se enamora de él sin tener constancia de haber actuado de ese modo frente a un progenitor. El significado vendrá después: una vez generado el conflicto en el contexto de la consulta (neurosis de transferencia), al paciente le queda insertar esos afectos transferenciales en la «trama» de su biografía, en un universo de sentido y una atmósfera de pasado²⁷, subordinándolos «al abordaje cognitivo» y discerniéndolos «por su valor psíquico», no real²⁸, y obteniendo de ese modo el *saber* sobre lo reprimido²⁹.

Por ello la transferencia analítica también aparece en un primer momento como la más fuerte resistencia al acceso al contenido inconsciente, porque genera un nuevo conflicto que cubre el anterior³⁰, y el paciente expone hacia la figura del médico las mismas resistencias que le impiden afrontar sus propias demandas afectivas y que se objetivan en su sintomatología histérica. Más tarde, empero, se demuestra que no son afectos que dependan de las circunstancias efectivas, ni de la asociación nueva inducida:

²⁴ Freud, 1925b (1924), *Selbstdarstellung*, trad. cast. *Presentación autobiográfica*, en *Obras...*, vol. XX, 38.

²⁵ Freud, 1921, *Psicología de las masas...*, *cit.*, 119.

²⁶ Freud, 1912b, 105.

²⁷ Un pasado real, susceptible de verificación, o bien un pasado fantaseado, plasmado en tanto que un cumplimiento de deseo (Freud, 1926b, *Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen*, trad. cast. *¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial*, en *Obras...*, vol. XX., 213).

²⁸ Freud, 1912b, 105

²⁹ Freud, 1913a, “Sobre la iniciación del tratamiento...”, *cit.*, 142.

³⁰ La resistencia transferencial es una de las cinco resistencias con las que se las tiene que ver el análisis: 1. La represión; 2. La resistencia en transferencia; 3. La resistencia de la ganancia en la enfermedad, o la integración del síntoma en el yo; 4. La resistencia estructural del ello; 5. La resistencia de la autoridad del superyó (Freud, 1926a, *Inhibición...*, *cit.*, 150).

«sería erróneo inferir que el enfermo padeció antes a raíz de una ligazón inconsciente de su libido con el padre»³¹, por ejemplo, y de lo que se trata es de dejar cierta libertad de compulsión al analizado pero en un escenario artificial y acotado *ad hoc*, con el fin de ver el modo en el que afloran las afecciones sin satisfacerlas, para contemplar en vivo los conflictos libidinales del sujeto y forzarle a producir retoños del Icc.³² Si el paciente transfiere a la figura del médico «intensos sentimientos» que «ni la conducta de éste ni la relación nacida de la cura justifican»³³, entonces el conflicto prescindiría de un lenguaje propio, aferrándose al que mejor le conviene en cada momento. La transferencia aprovecha la ductilidad libidinal, no para captar la esencia pulsional que está detrás de la apariencia que la precede en lo fenoménico, sino para confeccionar las mecánicas pulsionales a partir de esas apariencias. Nada justifica la verdadera naturaleza del conflicto patológico, que solo puede remontarse a la facticidad significativa en la que es percibido en una coyuntura determinada³⁴.

Se entiende que lo único de lo que se dispone en terapia es del modo de la elaboración de las resistencias, el modo de acción de la represión que exhibe los itinerarios compulsivos del principio del placer del analizado. No es la repetición de un contenido pasado, sino la repetición del estilo de hacer del paciente³⁵, ahora observable como algo real-objetivo. El enfermo reproducirá versiones de intentos de solución de un conflicto, tal y como lo resolvería en otras circunstancias, con otros actores y otros ingredientes; muestra, es decir, sus cartas de navegación.

³¹ Freud, 1916-1917a, *cit.*, 415.

³² Freud, 1915c, “La represión”, *cit.*, 144. Y Freud, 1937a, “Die Endliche und die Unendliche Analyse”, trad. cast. “Análisis terminable e interminable”, en *Obras...*, vol. XXIII, 241.

³³ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, *cit.*, 400.

³⁴ «Para el tratamiento es del máximo valor tomar noticia, cada vez, de la superficie psíquica del enfermo, y mantenerse uno orientado hacia los complejos y las resistencias que por el momento puedan moverse en su interior, y hacia la eventual reacción consciente que guiará su comportamiento frente a ello» (Freud, 1911b, “El uso de la interpretación de los sueños...”, *cit.*, 88).

³⁵ Acciones defensivas, inhibiciones, rasgos patológicos y de carácter, o lo que son las reacciones al supuesto pasado, o los destinos de sucesos olvidados (Freud, S.: 1926b, *¿Pueden los legos...*, en *Obras...*, vol. XX, 212).

Cuando el paciente, obrando así, exterioriza una «formación de pensamiento» en la que se evidencia un intenso «vínculo con lo reprimido», se ve forzado a repetir el intento de represión, abriendo con ello la estancia transicional en la que el analista puede intervenir: derrotando a esta segunda censura, el camino para cancelar la represión primera queda expedito³⁶. La cura entonces consiste en descubrir las oportunidades de distribución y aplicación de la libido a partir de las nuevas imágenes compuestas en terapia, algo que confirma lo que se obtuvo del estudio del narcisismo, que el ser humano se instituye por medio de sus investiduras³⁷, de sus objetos de amor y detenciones libidinales (por eso la terapia es inaccesible a los casos de narcisismo – paranoia, melancolía, *dementia praecox*–). No se trabaja solo en el contenido no sabido para el enfermo, sino en el fundamento de ese no saber, los aparatos que lo imponen y lo mantienen³⁸.

El médico puede llegar a desempeñar el papel de un nuevo ideal con el cual se mide el yo del paciente, y disponer de ese modo ante sí, a partir de la fijación de su propia imagen como nuevo paradigma libidinal, las posibilidades en bruto de investidura del sujeto, a quien deberá darle la libertad de decidir en un sentido o en otro³⁹. En la consulta el sujeto seguirá sin percibir la forma genuina de sus representaciones pulsionales, que continuarán reprimidas, pero ahora dispondrá de un nuevo territorio, de aspiraciones liberadas, para empeñar su pujanza, se dice, hacia otras metas⁴⁰. En otra parte Freud aconsejará que el terapeuta debe respetar la singular organización psíquica del analizado y no dictarle cuáles son esas nuevas metas; es él quien debe aprender que

³⁶ Freud, 1915d, *El inconsciente*, cit., 190.

³⁷ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 405.

³⁸ Freud, 1910f, “Über Wilde Psychoanalyse”, trad. cast., “Sobre el psicoanálisis Silvestre”, en *Obras...*, vol. XI, 225.

³⁹ Freud, 1923b, *El yo y el ello*, cit., 51.

⁴⁰ Freud, 1908g, *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, cit., 116.

ni por medio de una reflexión o de un esfuerzo de voluntad se resolverán las neurosis⁴¹. Como si el médico debiera limitarse a mostrar al paciente cómo adueñarse de la producción de nuevas vías de investidura, de nuevos caminos para ulteriores fines, superando las resistencias que constreñían las mociones pulsionales o las condenaban a un fatídico deambular por un camino viciado.

Solo así el psicoanálisis pasará, de ser una fenomenología del inconsciente, a convertirse en un trabajo de transformación y edificación de las condiciones de posibilidad de esas apariciones fenoménicas. Si solo a partir de las formaciones superficiales, surgidas en terapia, pueden desplegarse los modos de hacer de las fuerzas de investidura⁴², el trabajo consistirá en construir las herramientas materiales, superficiales, tangibles, en la contingencia irrepetible del tiempo del análisis, para que el sujeto sea capaz de orientar su estilo hacia eventuales nuevos significados e identidades de deseo. El médico debería inaugurar un proceso hacia el fundamento, no hacia las metas; dar nuevas bases, como el padre que fertiliza a una mujer pero que luego es incapaz de determinar los futuros derroteros que tomará el desarrollo del hijo⁴³. No obstante, esta analogía es defectuosa.

Hacia la cura

El paciente tiene que aprender a no conformarse con una satisfacción inmediata y a vencer la inclinación a alejarse de lo que produce displacer, en beneficio del principio de realidad; saber soportar la aproximación a eso que no se quiere saber; vencer el enroque en sus «fijaciones infantiles» y orientarse a un desarrollo pulsional quizá menos inmediatamente placentero, más incierto, más distante, pero tildado de «intachable tanto

⁴¹ Freud, 1912c, “Consejos al médico...”, *cit.*, 118-119.

⁴² Freud, 1933, *Nuevas conferencias...*, *cit.*, 413-414.

⁴³ Freud, S.: 1913a, “Sobre la iniciación del tratamiento...”, *cit.*, 132.

en lo psicológico como en lo social»⁴⁴. ¿Qué significa esta perspectiva de una “vida intachable”? Según el doctor, consiste en la equiparación de dos poderes⁴⁵, la moción libidinosa de un lado y la represión del otro, la primera contenida en el ello, la segunda encarnada por el superyó. Consiste en convertir el conflicto patógeno en uno medible, cuyos significantes puedan ser controlados remontándose a lo largo de las distintas represiones. Pero el saber del analista sobre el inconsciente del analizado «no equivale a saber de él»⁴⁶: el paciente bien puede recibir esa información pero no coleccionarla como contenido inconsciente. El médico debe entonces representar lo Inconsciente típicamente, hacerle ver que es tanto un fenómeno como un sistema⁴⁷, y comunicarle la contrainversión que su yo impone a lo reprimido como vía de acceso.

Repetir los síntomas en terapia responde al mecanismo de la ganancia en la enfermedad: algo común en la vida cotidiana de los enfermos, la inmersión en una deletérea comodidad estilística, algo que les evita afrontar su propia insuficiencia ante vivencias exigentes o ante otros sujetos, pero sobre todo es un modo para exigir de esos otros una muestra de amor, exigirles sacrificios y atención⁴⁸. O, en fin, demandar una determinación para el propio desear, qué hacer con esa libido desviada, cómo empeñarla... La resistencia no permite cambio alguno, quiere que todo siga tal cual es, y su estructura es el límite del análisis. Los medios de defensa contra las amenazas exteriores e interiores condenan al yo a repetir los estilos de los mecanismos habituales de defensa aunque el peligro objetivo no exista, incluso buscando situaciones de peligro que puedan funcionar como sus sustitutos aproximados para poder activar el espacio del

⁴⁴ Freud, S.: 1915a (1914), “Bemerkungen über die Übertragungsliebe (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, III)”, trad. cast. “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, III)”, en *Obras...*, vol XII, 172-173.

⁴⁵ Freud, 1916-1917a, *Conferencias...*, cit., 394.

⁴⁶ *Ibid.*, 397.

⁴⁷ *Íd.*

⁴⁸ Freud, 1926b, *¿Pueden los legos...*, cit., 208.

refugio⁴⁹. Un cínico Freud asegurará que es difícil que gente en estado de pobreza sea sensible al análisis precisamente a causa de su férreo enroque en la ganancia libidinal de los síntomas, el fácil sometimiento a la culpa superyoica. Quedarían eximidos, así, de enfrentarse a las condiciones reales de su volición exterior y de la responsabilidad ante sus deseos y, así, de la posibilidad de su cumplimiento: de lo contrario, estarían ante una pesadilla⁵⁰. La pesadilla de la libertad total, vertiginosa como yacer bajo el cielo abierto.

Una transferencia positiva coadyuva a la compulsión de repetición de las resistencias, es decir, la repetición de los modos de las represiones⁵¹. Esto demuestra, de nuevo, que las investiduras no dependen naturalmente de las especificidades afectivas o narrativas de una escena dada, ni de los afectos que derivan de las investiduras de objeto más tempranas⁵². Se trata en cambio de la repetición del modo en el que se encalla el principio de placer, el intento de aplicación de la pulsión, o la posibilidad abstracta de investir, el vacío libidinal, preludeo de objeto, distinguido paradójicamente a partir del mismo, para tratar de reorientarlo hacia el principio de realidad⁵³.

Vislumbrando la vacuidad de objetos e imágenes, ¿cómo afrontar tamaña soledad, semejante falta de referencias, de antecedentes? ¿Qué hacer? El Freud de 1926, tras un giro hacia lo biológico que abandona las posturas exclusivamente psíquicas, defenderá que la represión es de carácter psicológico, no biológico, pero lo biológico es su «roca de base», el nudo irresoluble, el punto muerto más allá de lo pragmático o incluso de la autoconservación. En última instancia, parece que de lo que el análisis da cuenta es del insalvable «abismo entre lo corporal y lo anímico»⁵⁴, ejemplificado en la crisis del yo

⁴⁹ Freud, 1937a, “Análisis terminable...”, *cit.*, 239-240.

⁵⁰ Freud, 1913a, “Sobre la iniciación del tratamiento...”, *cit.*, 134. Lo que los neuróticos «anhelaban con máxima intensidad en sus fantasías es justamente aquello de lo que huyen cuando la realidad se los presenta; y se abandonan a sus fantasías con tanto mayor gusto cuando ya no es de temer que se realicen» (Freud, 1905a, *Fragmento de análisis...*, *cit.*, 97).

⁵¹ Freud, 1920, “Más allá del principio...”, *cit.*, 19.

⁵² Freud, 1925b, *Presentación autobiográfica*, *cit.*, 40.

⁵³ Freud, 1923a, “Observaciones sobre la teoría y la práctica...”, *cit.*, 119.

⁵⁴ Freud, 1926b, *¿Pueden los legos...?*, *cit.*, 231.

ante lo sexual que le abruma, supera y consume, a la vez que fundamenta su lugar como sujeto: la angustia de castración en el varón y la envidia de pene en la mujer⁵⁵. Cuando el neurótico se halla ante situaciones en las que la divergencia entre los reclamos del ello y los vetos de la realidad parece ser demasiado intensa para que su yo pueda mediar y reconciliarlos, este se retira del control sobre las pulsiones, que entonces se desarrollan por sendas patológicas definidas por una predisposición de tono infantil.

Aún así, el defecto de percepción consciente de eso biológico equivale a una imagen de éxito según el estilo del sujeto, la imagen que trata de hacer imagen de las exigencias orgánicas, la imagen que cumple el deseo de hacer imagen de lo pulsional. Dicho de otro modo, la represión es la estilización psicológica del vacío inobjetivable, imposible, de carne y pulsión; la manera en la que eso inimaginable se manifiesta e impone como el estilo de hacer imágenes del sujeto. Aunque es mejor decir que la represión es el acto que prevé la posibilidad de que el destino sea desbaratado por lo biológico, de que a todos los actos del sujeto se les acabe derivando por derroteros inútiles, inaptos, de un confort inexplicable. Y sin embargo, vuelvo a defender aquí, no se trata de considerar una brecha entre lo normativo simbólico y un reducto biológico inalcanzable, sino de una brecha en el propio universo simbólico del sujeto: dicho de otro modo, no se puede plantear un nudo de carne y pulsión más allá de las imágenes y el lenguaje, sino un límite en el campo de acción del sujeto, límite que demuestra su limitación en tanto que solo es objetivable mediante imágenes y lenguaje. Imágenes y nada más que imágenes. La brecha de lo inobjetivable, inimaginable, indecible de lo pulsional es entonces un inicio de imagen, o mejor, la memoria que hay en la imagen, que la hace ser la imagen caída y obligadamente defectuosa de eso que no puede tener imagen y que, si arrastra algo, es solo la memoria de su propia irrupción, sin original ni referente: la imagen

⁵⁵ Freud, 1933, *Nuevas conferencias...*, cit., 253.

actual es superviviente de su propio proceso de formación. La memoria concentra todo lo que esa imagen no es, o el eco del conjunto incalculable de las opciones de no haber sido, todas las imágenes que se podrían haber acercado más a lo genuino biológico y no se han dado, los no-tiempos o, a la inversa, lo que ha hecho posible que sea la única opción en ese instante. Falta objetivada en la imagen misma, es la memoria por la que pregunta Primo Levi: ¿por qué *esa* imagen, mientras que otras tantas han caído?

La imagen que cumple deseo en la coyuntura de su irrupción hará faltante al mundo objetivo, pues ese deseo no solo no colma la demanda estructural del sujeto, la falta biológica que sella, por ejemplo, los «destinos de la feminidad»⁵⁶, sino que obliga a preguntarse por lo que podría colmarla, y podría ser hallado en otra imagen... Por eso, porque cada deseo implica el sustrato de los modos de hacer del individuo, será difícil determinar la conclusión de un psicoanálisis que no se limite a trabajar sobre neurosis traumáticas accidentales y aspire en cambio a tratar perturbaciones constitucionales. Además, las transiciones y las etapas son más frecuentes que las separaciones tajantes, y hay restos de fijaciones libidinales previas que sobreviven en situaciones posteriores. Mi propuesta es que esas infiltraciones se concentrarán en el punto único de la irrupción de una imagen; solo desde él se podrán visualizar distintas estratificaciones como la imagen de los sedimentos arqueológicos en una misma zona⁵⁷.

La lógica de estos textos freudianos es que a menor intensidad del influjo de ese estilizar represivo, mayor control por parte del yo: a esas exigencias pulsionales no se las puede hacer desaparecer sino solo admitirlas, hacerlas asequibles al resto de influjos y aspiraciones que atañen al yo. Para aliviar la presión de la cultura sobre las incansables exigencias pulsionales Freud sugiere operar un «cambio cualitativo» para

⁵⁶ Freud, 1937a, "Análisis terminable...", *cit.*, 252.

⁵⁷ «Y para producir una u otra de esas visiones, acaso bastaría con que el observador variara la dirección de su mirada o perspectiva»: es el doctor quien hace anamorfosis, quien observa al sueño como una única imagen cubista (Freud, 1930, *El malestar...*, *cit.*, 71).

imponer uno cuantitativo en los volúmenes pulsionales⁵⁸. Habla de vías de escape pactadas para la satisfacción comedida de las inclinaciones agresivas, etc.,⁵⁹ o vías, en mis términos, para consensuar imágenes de deseo. Una vida sana, desalienada, no resignaría la esperanza de acercarse a una realización de los destinos marcados por el principio de placer, pero lo haría midiendo cuánta satisfacción cabría esperar de las condiciones del mundo objetivo, qué margen de autonomía en su respecto y cuánto empeño por modificarlo hay que forzar⁶⁰. La tarea del análisis exige una movilización constante; es necesariamente interminable.

El propósito de la educación psicoanalítica, abunda Freud, no es «modelar a sus educandos como rebeldes» contra los «requerimientos sociales dominantes», sino dejarlos simplemente lo más «sanos y productivos posibles» (¿productivos para qué tipo de sistema?), ya que en la propia doctrina «se contienen bastantes factores revolucionarios para garantizar que no se pondrán del lado de la reacción y la opresión»⁶¹. Pero la doctrina es más radical de lo que el mismo doctor pretende: «Y aún creo que en ningún sentido son deseables niños revolucionarios»⁶². Una lectura conservadora del psicoanálisis freudiano podría concluir que los deseos inconscientes deben humildemente aceptar lo irresoluble del antagonismo pulsiones-cultura y someterse a él en la medida de lo posible, así como una deformación anamórfica sería ajustada al sistema de perspectiva canónico para domarla y hacerla comprensible, arruinando, sin embargo, su artificio de escorzo. Primero a causa de limitación por el terreno de juego, finito e históricamente delimitado, en el que se manifiesta (la familia, las relaciones sociales, el campo del lenguaje, etc.); segundo, a causa de la inadecuación constitutiva de la sexualidad, que falseará cada logro con la tendencia repetitiva mortal

⁵⁸ Freud, 1937a, “Análisis terminable...”, *cit.*, 227-228, 130-231.

⁵⁹ Freud, 1930, *El malestar...*, *cit.*, 111

⁶⁰ *Ibíd.*, 83.

⁶¹ Freud, 1933, 139-140.

⁶² *Íd.*

de lo pulsional irreductible. Pero es este el «contenido de verdad» que la terapia posee, que nos brinda informaciones sobre el «propio ser» del ser humano⁶³, a saber, el que hace de la limitación estructural la garantía del un porvenir en la cura.

El día después del deseo

A lo largo de esta tesis he abordado el concepto de caída de cinco maneras distintas:

1- Como la caída plástica al unísono de materiales en una coincidencia irrepetible, un punto anamórfico que arrastra determinaciones, herencias y conexiones laterales cumpliendo deseo, como el rostro de Arcimboldo.

2- Caída como lapsus, tropiezo, síntoma, tartamudeo, bache. La falta de palabras, la repetición ominosa que implica un cambio de rasante y abre la ocasión para la intervención analítica, como el comensal junto a Freud, a quien se le cae el bocado.

3- Caída adánica respecto a la totalidad (el pasado, la dicha infantil, la madre, el cuerpo pulsional), que hace que los objetos de las pulsiones sean siempre parciales, a la vez que celebra en ellos la totalidad de eso perdido, pues solo se puede hablar de lo original, de lo absoluto sin cualidad, en sus detenciones en-castración.

4- Caída de otras posibilidades, de lo que podría haber sido, o el riesgo de no haber sido en absoluto, que encumbra a la ocasión actual como la única posible.

5- Caída como la de Ícaro. Toda apariencia es una caída de las apariencias: nada asegura que la imagen sea la genuina del deseo primordial, o del pasado, nada garantiza su sustancia ni justifica su verdad. Solo puede aludir a su condición en superficie.

La imagen es absoluta en su aparecer. En esa contingencia es esplendor de la verdad, como la belleza para Platón, porque cumple deseo. No hay futuro para las imágenes-deseo, su acontecimiento es el reino de los cielos y consume la historia; es apariencia de nada, salvo de su mera aparición, y la verdad que comporta es tan abrasiva

⁶³ *Ibíd.*, 145.

que no puede admitir un futuro que no sea el que se autoconsume en su instante eterno. De hablar de un futuro sería ya otra imagen, y luego otra más, como el tiempo de la combinación del niño que juega. El análisis trata de justificar la verdad de la imagen-deseo que aparece pero (aún) no es inteligida, induciendo una construcción que, si se engancha a esa verdad, la resignificará como un «recuerdo recuperado»⁶⁴. O lo que es lo mismo, el análisis compone la identidad del deseo que se había cumplido en superficie.

El análisis inicia cuando se dispara la sospecha del analista, que detecta un resto que es la memoria de lo que ha debido caer para que veamos ahora sus ruinas, desbordadas por la alusión a una temporalidad no dada. Esta condición no debe ser admitida como la caída en desgracia de lo previo sino como la superación tanto de lo previo como de la propia imagen de su caída; dicho de otro modo, en terapia el paciente debe aprender a renunciar tanto a la imagen genuina de sus aspiraciones pulsionales, imposible por definición, como a entender la imagen patológica como sustitución defectuosa de eso inimaginable. Si la repetición pulsional en transferencia inviste objetos y produce imágenes nuevas, pensar la imagen generada en terapia sin que sea emisaria del pasado permite superarla en su condición de fantasía que articularía la pretendida relación cuerpo-cultura, o sea, permite tomar su estricta oportunidad combinativa como el único basamento para la construcción de la identidad del deseo.

El concepto freudiano de la angustia se refiere no a la vivencia de un corte abrupto incodificable, el corte respecto a la satisfacción esperada de un objeto determinado, sino a la constatación de que ese corte es una condición inherente a los objetos libidinales, de que aunque estén presentes, estarán siempre cortados. La imagen es la objetivación del defecto de percepción no ya solo del cuerpo orgánico pulsional desde la condición simbólica del sujeto culturalmente sexuado, esto es que la imagen genera el agujero de

⁶⁴ Freud, S.: 1937b, “Konstruktionen in der Analyse”, trad. cast. “Construcciones en análisis”, en *Obras...*, vol. XXIII, 267.

carne, el cuerpo sin nombre que condena a lo simbólico. La imagen, con ello, objetiva también el límite de la perspectiva trascendental del sujeto. Un análisis de las superficies deberá mostrar qué espacios de pérdida se generan en la ganancia actual en tanto que cumplimiento de deseo, tratando de pensar en la imagen como lo que hace faltante al mundo real: no sustituye a eso que para el inconsciente del sujeto hace faltante a ese mundo objetivo, es decir, no sustituye a la genuina manifestación libidinal, sino que contornea y perfila un cerco que construye esa falta real, como restos alrededor de un sumidero, magnetismo de residuos, o como la luz plegándose en torno a un agujero negro al que simultáneamente da forma y hace perceptible.

Este es el genio de Freud: no hay una perturbación de la norma que nos separa de la verdadera naturaleza deseante y que es lo que hace irrumpir el síntoma, ni por supuesto se debe integrar la perturbación en la norma vigente, sino que la perturbación debe ponerse, en la cura, como el punto fundante para constituir nueva norma. Nada hay que garantice que esa imagen, nuevo centro normativo descentrado, sea la correcta; el único porvenir es saber que no hay pasado que lo justifique, y la única actitud con los recuerdos y contenidos que proporciona el analizado es hacer las cuentas con ellos. Solo así la condición caída de la imagen actual —sin pasado, sin garantías de sentido, mera superficie autorreferida— se concebirá como la imagen que se revela a sí misma en toda su vulnerabilidad. Es tentador hablar de esa condición caída que se autoexpone como de la vulnerabilidad asesinable de los cuerpos⁶⁵: en Freud es la culpabilidad de lo vigente que arrastra tras de sí lo que podría haber sido de no haber sucumbido al fardo mortal que condena los movimientos del sujeto. Un nudo irreductible cuya extrema fragilidad superficial, como el último ejemplar de una especie en extinción, condena a todas las construcciones culturales, sociales, parentales, etc.

⁶⁵ Cfr.: Agamben, G., 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turín, 2005.

La misión del análisis es la de aprovechar aquello que irrumpe, retorna o desestabiliza, como lo que enjuicia a la historia, algo próximo a lo que Benjamin describe en su trabajo sobre la violencia. Si capítulos más atrás sostuve que la instancia de la censura puede compararse con su concepto de la violencia mítica, es decir, una cuya manifestación instauro el orden jurídico, ahora la intervención de la cura permite ser pensada como algo análogo al concepto de violencia divina. Superando los ecos anárquicos de este Benjamin que lee a Sorel⁶⁶, se trata de entender el desajuste que introduce lo inconsciente que irrumpe como una manifestación que es puro medio, que no solo se justifica a sí misma, sino que su mero manifestarse evidencia ya lo necesario de la apelación a un nuevo orden por instaurar, una nueva codificación de las jerarquías simbólicas y de los valores lingüísticos. Su irrupción nada debe al orden previo, cuya caída es el eje estructural de eso nuevo que irrumpe, por lo que no deberá llamarse violencia sino fin de la historia. Para Benjamin, una violencia que gobierna, que purifica, una violencia revolucionaria.

Si la condición ciega y absolutista de la pulsión solo es perceptible en los objetos a los que inviste, entonces la cura deberá hacer que objeto y absolutismo coincidan. Hacer coincidir lo reprimido con su represor, el yo con su ideal, el yo como cuerpo de pulsiones y el yo como gestor de las mismas o, como en la histeria, el tiempo y la forma, la superficie y el significado. El trabajo analítico debe superponerse y simultanearse al trabajo del inconsciente: solo así el paciente se adueñará de la imagen patológica que le era ajena, se adueñará, entonces, de la responsabilidad sobre su deseo.

Y, con todo, para salirnos tanto del círculo ideal de la imagen que se autojustifica totalitariamente, algo que a Freud solo le podría sonar a delirio, como del círculo de la redención del sujeto, pues ya hemos visto que la insistencia pulsional que condena sus

⁶⁶ Cfr.: Benjamin, 1921b, "Per la critica della violenza", *cit.*

actos es intrínseca al hacer del individuo y no se puede acallar, habrá que pensar en institucionalizar, en forzar un orden nuevo para el analizado el día después de su cura. O un nuevo sistema de relaciones materiales, familiares, culturales y libidinales que tenga su base en la caída de lo anterior (lo que el texto de Benjamin no tiene en cuenta: cómo mantener esa pretendida purificación ajusticiadora revolucionaria en los periodos que siguen a su estallido).

Por lo tanto sí que sería necesaria, después de la divina, una violencia mítica para dar forma y conservar el orden nuevo; una censura que no se distinguiera de la normal secuencia de los hechos culturales porque sería una censura-en-la-cura. Si la censura, con la represión entre sus procedimientos, es lo que hace posible el surgimiento de las imágenes según el estilo del sujeto, entonces el hecho de provocar la resistencia en transferencia, componiendo las adecuadas barreras, los apropiados horizontes trascendentales mediante el trabajo con los materiales y los significantes, implicará tomar las riendas de su operar. O sea, la capacidad de generar eso que desborda a las imágenes, de producir la falta en el mundo que las imágenes abren con su irrupción-deseo, o de apropiarse del antagonismo del que estos modos de hacer serían su positivación exitosa. Si el mundo empieza y acaba en las imágenes, la cura deberá centrarse en apropiarse de la memoria que desencadenan: las opciones no dadas, su propia ocasión de ser. Luego las resistencias, producidas en transferencia, no tienen que ver con las barreras que impiden el avance hacia lo inconsciente reprimido, sino con la resistencia trascendental de la posibilidad de la imagen.

Hay una manera de entender la imagen como acontecimiento, como el momento nuevo para crear «las situaciones, las relaciones, la condiciones sin las cuales no adquiere un carácter serio» la práctica analítica: como diría Marx, su resolución «no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir», debe «dejar que los

muertos entierren a sus muertos para cobrar consciencia de su propio contenido»⁶⁷; o lo que es lo mismo, debe pasar del primer momento, en el que «la frase desbordaba el contenido», cuando la superficie del instante-síntoma se postulaba como una opacidad formal que parecía ocultar un sentido indiscernible, a un segundo momento en el que «el contenido desborda la frase»⁶⁸, y la superficialidad contingente pasa a ser el núcleo esencial de un nuevo sentido.

La efectividad de las imágenes generadas en la cura reside en que sean capaces de encarnar la deficiencia estructural, su propia forma debe verificar ese desfase intrínseco al propio orden simbólico. Así, cada imagen por analizar deberá convertir el desfase entre el deseo y su cumplimiento, o entre el pasado fantaseado y su frustración en el presente, o la memoria y su olvido, o entre la pulsión y su insatisfacción inmanente, en un antagonismo sistémico, que comprometa la propia base de la relación entre las mociones de deseo, la forma de sus circuitos libidinales y las posiciones adoptadas por el sujeto en cultura y en la familia, lo que en otra época se habría llamado una «universal contradicción», de modo que no se pueda encarar el conflicto sintomático coyuntural sin afrontar el conflicto, a la vez, en todas las esferas⁶⁹. En el síntoma, intruso en la situación actual del sujeto, se elevará como principio lo que su mal está personificando. De hablar de un éxito en la terapia, de un fin en la cura, solo se podría hacer con la puesta en marcha de un trabajo que refunde todos los niveles, familiares, lingüísticos, imaginarios, económicos, dinámicos, etc. El resultado no está garantizado; es más, está intrínsecamente en fallo por la naturaleza insaciable del fluir pulsional. No obstante, postular un final de análisis implicará trabajar en el momento actual con la

⁶⁷ Marx, K.: 1852, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, trad. cast. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Fundación Federico Engels, Madrid, 2003, 14, 12.

⁶⁸ *Ibíd.*, 12.

⁶⁹ Marx, K.: 1844b, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, trad. cast. *Introducción para la Crítica a la filosofía del derecho de Hegel*, en <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1844/intro-hegel.htm>. [consultado el: 29-09-2018].

implicación y la responsabilidad que merecería si fuera la única oportunidad definitiva e irreversible, como si se admitiera que todo conflicto particular no llevara inevitablemente sino hasta el conflicto fundamental, radical, de la castración. En sus innumerables casos de análisis, Freud demuestra que no se pueden resolver los conflictos contextualmente definidos sin enfrentarse al estructurante conflicto edípico.

La intervención psicoanalítica somete a la superficie patológica del analizado, en un primer momento, a una visión paranoica, en tanto que ve a través de las imágenes que este relata o actúa para encarar el agujero de intensidad sin sentido de su propia irrupción. En segunda instancia le imprime un gesto eminentemente neurótico, que pretende aprovechar esa imagen-acontecimiento, imagen-agujero, para asumir junto al paciente que no hay otra ocasión, que esa es única e irrepetible, pudiendo remontarse solo al modo de manipulación material de los elementos que la han compuesto como identidad de verdad y cumplimiento de deseo, en el desamparo de la coyuntura actual. La circunstancia que abre la oportunidad para que el analista ingrese, como en el caso de la figurita de miga de pan, es la oportunidad única, irrepetible, de atacar las bases pulsionales del individuo deseante, aunque esa ocasión se prolongue durante años, como el caso de el “Hombre de los lobos”, o se imbrique con decenas de otras tramas.

El reduccionismo pansexualista de las tesis freudianas es, por lo tanto, la toma de constancia de que sea como sea, en cada efímera contingencia, se debe tratar de llegar al sustrato mismo de las relaciones libidinales. O pretender que el sujeto se apropie de las condiciones y los modos de producción de las nuevas imágenes de su desear, que serán las que compondan su lugar en el mundo. El lugar del analizado frente a sus deseos se constituye simultáneamente al trabajo que constituye al contenido inconsciente de los mismos. Tal vez sea así, propongo, como haya que entender el

famoso «*wo es war, soll Ich werden*»⁷⁰: el yo solo puede surgir nuevo superando el lugar que se le adjudica en la segunda tópica, como mera superficie del ello, y colocarse como nuevo fundamento, con la condición de que el ello sea compuesto en análisis como esa limitación inmanente al hacer material del sujeto, o bien, como el límite trascendental del advenimiento del yo. El análisis debe inaugurar nuevos procesos de investidura, de simbolización, nuevos intentos de lenguaje e imágenes, nueva subjetividad, nueva infancia. No una infancia ingenua que compone lúbricamente, pero tampoco niños revolucionarios, rupturistas, transgresores, como dice Freud, sino niños de la revolución, una nueva infancia metapsicológica, una nueva generación tras el éxito de la revolución analítica. Como si Freud acabara advirtiéndonos: ¡Hasta ahora no hemos hecho más que interpretar los sueños y las fantasías de los pacientes, pero de lo que se trata ahora es de transformar sus deseos!

⁷⁰ El «propósito» de «los empeños terapéuticos del psicoanálisis [...] es fortalecer al yo, hacerlo más independiente del superyó, ensanchar su campo de percepción y ampliar su organización de manera que pueda apropiarse de nuevos fragmentos del ello. Donde Ello era, Yo debo devenir» (Freud, 1933, *Nuevas conferencias...*, cit., 74).

CONCLUSIONES

Si no se pueden aferrar las potencias de la profundidad, se las creará en superficie. Leer la obra de Sigmund Freud conforme a las tesis que he propuesto en este trabajo conlleva disponer una perspectiva específica, no solo para enfrentarse con los elementos analizados por el psicoanálisis, tales como sueños o síntomas, sino con la misma lógica del trabajo analítico. Permite entenderlo no como un obrar que excava en busca de los deseos ocultos que animan nuestra vida normativa, de lo profundo que late en la superficie de las apariencias, sino uno que construye, incorporando lo aparente como la oportunidad formal para causar nuevos contenidos, sustanciales para el analizado.

Este libro se puede dividir en dos partes: la primera comprende los tres primeros capítulos, en los que se establecen los conceptos principales mediante el estudio de la etapa inicial de la obra de Freud, desde los primeros escritos junto a Breuer, en 1893 y 1895, hasta 1913 aproximadamente. Es un periodo en el que su investigación se mueve conforme a una línea heurística, por lo que muchas de las nociones que asienta serán desmentidas o enmendadas en años posteriores. He querido, con todo, atender a algunas de las contorsiones y recodos que su experimentación sufre en este periodo, pues son útiles para captar la lógica que ordena su trabajo hermenéutico. Es un periodo en el que se insiste en la materialidad de los elementos bajo análisis, sean síntomas, sueños, obras de arte, actos fallidos o juegos de palabras: todos ellos conforman un terreno hábil para plantear un análisis de la superficie visual, plástica y lingüística.

La segunda parte de la tesis, los dos últimos capítulos, se centra en la producción de Freud que abarca desde el relativo fracaso de sus investigaciones metapsicológicas de

los años 1915-1916 hasta el planteamiento de su segunda tónica en 1923 y el giro que imprimió a sus ideas sobre angustia, trauma y síntoma en 1926. Reestructurando algunos de los presupuestos de sus obras anteriores, en este periodo Freud desplaza el peso ontológico desde la lectura de las apariencias como camino al conocimiento, al modo en el que la superficie se modula y ensambla, desencadenando un valor aparente que se pone como fundamentación de identidades. El concepto de angustia desarrollado en 1926 es crucial y resignifica la obra previa: mi trabajo culmina con su estudio, al constituir un punto de ruptura y caída que se pone como fundamento para futuras investigaciones.

Partes del trabajo

En el primer capítulo se establecieron los términos de síntoma y memoria tomando como referente polémico los estudios que Georges Didi-Huberman dedica al historiador del arte Aby Warburg. Leyendo los primeros escritos de Freud, se pudo ya comprobar cómo el enfoque desde la superficie está presente en nociones como la de las transcripciones, la capacidad simbolizante del aparato psíquico o la fundamental noción de retroactividad. Asimismo, gracias a los estudios sobre los casos de histeria, se pudo enlazar el concepto de imagen al de síntoma y, así, entender la elaboración en análisis sobre los recuerdos como una construcción, de eficacia retroactiva, del trasfondo de identidad de la fantasía que cumple deseo.

En el segundo capítulo, a partir de una nueva incursión en la obra de Didi-Huberman, esta vez centrada en los gestos –páticos– como vehículos de una memoria reprimida que, con todo, pervive estremeciendo la superficie actual, se estudió la noción de censura como límite trascendental para el ocasionamiento de imágenes en la superficie manifiesta. Se expusieron las tesis de Freud al respecto, así como su primera teoría del aparato psíquico y las definiciones de fantasía y sobredeterminación.

En el tercer capítulo, el más directamente relacionado con una suerte de estética psicoanalítica (con alusiones a Vasari, Panofsky y, desde luego, Didi-Huberman), se estudió la obra capital *La interpretación de los sueños*, así como otras de años cercanos. Se examinaron los conceptos de representación, trabajo del sueño, regresión, desplazamiento, condensación y símbolo, y de combinación (*collage*), literalidad plástica y temporalidad del inconsciente. Gracias a ellos, se pudo adelantar una aproximación a la tarea del análisis como constructor de contenidos y efectos de verdad.

El cuarto capítulo se centró en el tratamiento de las pulsiones partiendo de dos casos clásicos para la aplicación del psicoanálisis a la teoría del arte y la estética: el estudio del relato *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1906) y el texto sobre el sueño infantil de Leonardo da Vinci (1910). Se pudo plantear la noción de imagen como acontecimiento: coincidencia exitosa, incongruencia y desencadenante de efectos de verdad para el sujeto que las compone (sueño, fantasía, alucinación, obra de arte). Se estudiaron las pulsiones desde la superficie (investiduras de objeto, identificaciones, sublimación) y, con el “caso Schreber” como paradigma de análisis de la psicosis, se pudo afirmar el concepto de memoria de la imagen y adelantar el de ocasión. El capítulo termina con un análisis del texto fundamental *Introducción al narcisismo* (1914).

El último capítulo estableció un estudio comparativo entre las principales tesis de los artistas futuristas, de la mano de la historiadora Marjorie Perloff, y las propuestas de Freud desde 1919 hasta 1926. Con este pretexto formal, se estudiaron los textos sobre lo *Unheimliche*, la *Psicología de las masas* y, por fin, *El yo y el ello* e *Inhibición, síntoma y angustia*, con el concepto de angustia como perno. La definición del término “estilo”, enlazado a las tesis de Freud sobre las pulsiones de muerte y el superyó, permitió entender el trabajo analítico como un trabajo realizante de apertura de ocasiones en las

que intervenir, gestando deseo e inaugurando historia. Un epílogo sobre las posibilidades de la cura analítica conforme a la noción de superficie cierra el trabajo.

Términos y conclusiones

Siguiendo este desarrollo, he podido identificar ciertos elementos en la obra de Sigmund Freud útiles para asentar las propuestas de esta tesis.

1. En primer lugar, propongo una perspectiva sobre el psicoanálisis freudiano partiendo del supuesto de que lo único de que dispone el analista es de la *superficie* (gestual, plástica, imaginaria, lingüística) de aquello por analizar. El inconsciente del analista capta algo que conmueve la superficie del analizado, su cuerpo, su habla, y ve en ello la marca de un contenido inconsciente, un deseo que la expropia y la hace ser mucho más, o mucho menos, que ella misma. El psicoanálisis entiende canónicamente esta irrupción como la vida póstuma de un recuerdo, o la fantasía elaborada sobre una posibilidad de pasado. Defiendo un concepto de *imagen* que se conecta con ese acontecimiento: algo que aparece sin mostrar sus conexiones con el entorno en el que lo hace, en el que introduce una inestabilidad y una incongruencia. Llamo imagen a la combinación única, singular e irrepetible de elementos manifiestos que cumplen deseo para el sujeto y que, a ojos del analista, demandan interpretación: esto obedece a un proceso artístico, si entendemos por “arte” la intención desiderativa que un sujeto impone en la superficie visual, a la que orienta según un determinado enfoque. “Imagen”, por lo tanto, se conecta con los conceptos de síntoma, sueño, fantaseo, narración de recuerdo o acto fallido, así como con los de obra de arte, visión, alucinación o éxito de perspectiva.

2. En segundo lugar, el concepto de *superficie* alude a la masa fenoménica a la que el sujeto vidente se enfrenta. Distingo, de la mano de Didi-Huberman, lo visible de lo visual: de un lado lo figurable, lo identificable incluso y, del otro, la atmósfera, el aura,

que yo prefiero ver como el punto crítico que, a ojos del analista, marca el inicio del análisis hacia la verdad del deseo inconsciente. He imaginado una superficie rugosa, con coagulaciones, racimos, depresiones, rizos y mesetas, iluminada por una luz rasante, como la que roza la fachada de un edificio al atardecer, resaltando los volúmenes al crear sombras mentirosas pero también aplanando y elidiendo otros, que convierten a esa orografía en un sistema binomial de luz/oscuridad. Solo podremos hablar de lo que queda en las sombras a partir de lo que está bañado en luz, que se vuelve la única opción posible en el momento absoluto de esa contingencia, por imposibilidad de otras opciones. Superficie es, entonces, el tiempo de un obrar que, en la materialidad, plasticidad y vacilación visual de los elementos a mano, consigue decantar una imagen de deseo: superficie es el tiempo incalculable, *zeitlos*, que dura el ensamblaje efímero de resaltes y puntos de luz abriendo una ocasión para el sentido.

3. Defiendo que *desear* es una operación de superficie. Asumiendo que nada garantiza que la información sobre el pasado del paciente, obtenida en análisis, pueda distinguirse de un fantaseo que imagine una posibilidad nunca dada, entonces toda imagen revelada es siempre *verdad* porque cumple deseo, siendo lo que más se parece a sí misma en la contingencia en la que cae en contacto con el inconsciente del analista. Contra el relativismo, esto no indica sino que la disposición, la orientación del objeto a un contenido, unilateral para el enfoque coyuntural de un sujeto, es única e irrepetible en el instante en el que se da a ver. Cada pliegue de la superficie manifiesta *pone* una ocasión saciante. Desde que irrumpe, la imagen está ya motivada por una compulsión a la determinación: al calor de la ocasión de una mirada crece una imagen. Ese punto de emergencia superficial generará su propio contexto intransferible, y no se le podrán enganchar otras ideas que no sean las que, llegando más tarde en terapia, retroactivamente la determinan en esa coyuntura histórica específica. Propongo una

reducción fenomenológica y digo que el síntoma, (la comunicación de) el sueño o la imagen analizada, es algo estrictamente actual: no hereda la intensidad, o el trazo significativo, de un pasado olvidado, sino que introduce, en la actualidad de su darse a ver, el trauma determinante del producto emergente. Solo porque hay imágenes (en análisis) es por lo que se puede hablar de sus antecedentes y determinaciones.

4. El cuarto punto de mis conclusiones es una consecuencia de lo anterior. En el sueño, el fantaseo y el síntoma se distinguen, por un lado, el deseo coyuntural, aquel que transportan las ideas latentes y que se puede reducir a coordenadas de operatividad cotidiana, y, por otro, el deseo inconsciente, el motor de la imaginalización, que se remontaría a la época infantil preedípica y estructura las distintas operaciones del sujeto, imponiéndole compulsiones y limitaciones en su obrar. Se trata de una idea que no existe, que carece de posibilidad de objetivación consciente, hasta que no es modulada por el ensamblaje de los materiales, que le serán siempre impropios, del pensamiento latente. La condición apriorística de la idea inconsciente pasa, de ser un deseo que conmueve el entero aparato simbólico del individuo en virtud de su emergencia, a ser el tiempo en el que la conmoción de la superficie visual y lingüística genera la idea trascendente de pasado y verdad que retroactivamente la determina y justifica como imagen. Esto me permite introducir la distinción entre recuerdo y memoria. Llamo *recuerdo* al pasado narrable, poco importa si efectivo o no, que acolcha la irrupción inconsciente en función de la historia del sujeto. *Memoria* es lo no dado en la combinación actual, lo que ha debido caer para que se dé la inevitable imagen final, solo perceptible a partir de lo ineluctablemente dado: como el enfoque desde una determinada perspectiva, que clausura las posibilidades de ver otras imágenes, aunque sea enfocando los mismos elementos, a la vez que abre el tiempo inmensurable de las posibilidades no dadas. El gesto combinativo que ha hecho caer a la imagen del lado de

la percepción consciente es el único pasado del que se puede hablar. La memoria es la respuesta a la pregunta: ¿qué ha tenido que caer para que la imagen sea la que es? ¿Qué otras posibilidades de ser se han consumido en la aparición de lo actual?

5. Mi quinta propuesta se hereda del punto previo, y supone el ingreso en el trabajo estrictamente superficial del análisis. Hay una suerte de enfoque perspectivo, singular e irrepetible, tan efímero como absoluto en la contingencia en la que la imagen es percibida: algo en vez de nada. El sueño, el síntoma, la fantasía, antes de ser la expresión de un contenido primitivo que ha sobrevivido a pesar de su *caída* en desgracia, es el momento en el que confluyen determinados elementos ante la mirada de un sujeto espectador, una ‘caída al unísono’, una coincidencia, un éxito de ensamblaje de imagen. Como en una anamorfosis, un paso a un lado y la imagen habrá desaparecido. El concepto de *sobredeterminación* es definido entonces no como lo que hibrida a la imagen abriéndola a múltiples ramificaciones, sino como el punto en el que confluyen múltiples fragmentos para hacer imagen. Disponiendo una composición semejante podrá objetivarse el instante inasible y acrónico de emergencia del inconsciente, que no será un sucedáneo –contaminado, mestizo– de la identidad de placer reprimida, sino una imagen radicalmente nueva, que se exhibe a sí misma refundando viejos significantes.

6. Esta lógica de la *Deutung* es clave, ya que no solo dibuja la temporalidad retroactiva ya descrita, sino que permite también entender la difícil mitología de las dinámicas pulsionales. La teoría psicoanalítica dice que a la pulsión le son indiferentes las representaciones a las que ocupa con tal de descargar su excitación en función del principio del placer, pero, fuerza incansable, nunca se verá saciada, y sus investiduras de objeto (sea el objeto de amor o el yo como entidad autorreferida) proporcionarán una satisfacción siempre parcial. Leyendo atentamente a Freud, sin embargo, se entiende

que la pulsión, por definición insusceptible de percepción, el flujo sin cualidad e indeterminable, libre y sin-tiempo, inobjetivable, inimaginable, es percibida solo a partir de las cristalizaciones coyunturales de sus investiduras consumadas, sean objetos o fantasmas, sean sublimaciones o átonas repeticiones: solo en su trascendencia es como esa fuerza puede ser pensada como inmanente al sujeto. Gracias al texto sobre el narcisismo de 1914 se comprueba cómo el objeto es el en sí y el para sí de la pulsión pero en una contingencia única, perecedera e irrepetible.

6-b. Conforme a esta definición, he defendido el concepto de *sublimación* como la posibilidad, en cada actividad no sexual del sujeto, de incorporar una ganancia que permita objetivar la libido en su deficiencia, es decir, que el defecto de su aplicación a un cometido sexual es la condición de posibilidad para captar a una libido de otro modo inasible. A pesar de que la libido se descomponga en constelaciones, sigue siendo reconocible en su dispersión: una constelación que vibra como un único punto de intensidad, una constelación-imagen.

6-c. Aplico esta lógica también a la psicosis, para la cual he propuesto una lectura que sostiene que solo a raíz de la imagen fantaseada, “cerrada”, de la fantasía neurótica o el sueño, es como puede ser pensada la imagen paranoica, a saber, como lo opuesto a la condensación: el despliegue de la investidura, punteada en varias representaciones.

7. Como séptima conclusión, propongo una conceptualización de la *defensa psíquica* como sigue. Si la ocasión de imagen es dada por la propia modulación superficial, como la que efectúa el sueño con el material almacenado de días recientes, o como la que efectúa el artista que hace *collage*, entonces lo que la imagen es, solo está dado en la medida en que puede dejar de serlo, en que podría no haber sido, o haber sido otra; lo que irrumpe pone las condiciones de posibilidad de su propia irrupción. La *censura*, línea tópica de la función de la represión, es entendida no como agente moral o

como el mecanismo de defensa en beneficio de la vida en cultura, que obliga a que ciertos contenidos solo puedan acceder a la consciencia deformados o disfrazados. La censura es la apertura coyuntural de la ocasión para el advenimiento a la percepción sensible de ciertas composiciones de deseo –ciertas ideas– conforme a las condiciones de posibilidad correspondientes a un momento combinativo superficial incuantificable. Lo inmediato de la irrupción de la imagen es también su límite; decir que algo es la formación de un valor reprimido es admitir que el desajuste intrínseco en lo mero visto inaugura su presencia. La defensa psíquica es una instancia constitucional-constituyente, es la abstracción del horizonte trascendental abierto por la propia irrupción de la imagen en función de los elementos disponibles en una determinada contingencia. Habría que hablar de la apertura de una ocasión para la expresión de un contenido que retroactivamente causa esa apertura.

8. De las tesis anteriores extraigo una aproximación a una ontología del tiempo según la perspectiva psicoanalítica: la percepción psíquica de la moción intrasomática, constitutivamente incapaz de manifestación consciente, inobjetivable e inimaginable, se objetiva sin embargo, para el sujeto, en las investiduras de objeto o en su recurso regresivo, las fantasías. Pero son objetivaciones que no es que cubran deficientemente ese hiato respecto a lo somático pulsional, sino que lo generan: el agujero abierto por la irrupción de la imagen actual, por elaborar en terapia, es la memoria de lo pulsional, la sombra del cuerpo real. Defino la emergencia de las pulsiones como el incalculable no-tiempo del aún-no de la investidura, el aún-no de la objetivación que, no obstante, ya han ocurrido: tenemos los objetos ante los ojos y deben ser interpretados, luego es un aún-no captado solo a partir de las investiduras ya consumadas. La pulsión aparece prescindiendo de lo que aparece, luego puede reducirse a ser una vibración: una aparición que impone un cambio de rasante.

Cumplo un paso ulterior. Freud habla de una pulsión en estasis, cuya aplicación se ha visto suspendida a causa de la represión, que genera un estado angustiante. De ese estado tendremos noticias, paradójicamente, en su opuesto, en su cristalización y limitación en una imagen de intensidad, o lo que es lo mismo, en la ruina del estadio tensional inaplicado, como las imágenes fóbicas, que no son formaciones reactivas que subrogan a la angustiante libido, sino tensiones encarnadas. La imagen es, así, la objetivación de la distancia que su propia irrupción acontecimental sin sentido, historia ni cualidad, en tanto que encarnación pulsional, impone respecto a nuestra normatividad consciente de temporalidad medible. El no-tiempo pulsional, preinvestidura, al postularse *a posteriori* como la posibilidad del objeto actual, es también el tiempo de la potencialidad, de las posibilidades no dadas, es decir, la percepción de lo ineluctable de su posibilidad de ser lo que es. Puede sostenerse que lo que queda fuera del lenguaje, de las imágenes y los símbolos, captable a partir de ellos mismos, el fondo inconsciente de la imagen manifiesta, no sufre un continuo autodiferimiento, sino que solo existirá como posibilidad en lo consciente. Lo inconsciente es un momento de la consciencia: es el paso de un momento consciente a otro, algo posible solo en la medida en que se apele a lo no dado, a un estrato de posibilidad en crudo, un resto que emerge *a posteriori*.

8-b. En función del argumento anterior, propongo una nueva aproximación a la definición de *Unheimliche*. En vez de ser la aparición de lo reprimido infantil, lo ominoso es la irrupción de una novedad demasiado radical, un vacío de sentido para el que las fantasías aún no acuden en su auxilio, o el tiempo de desamparo que transcurre hasta que la aparición es alcanzada por la interpretación. *Unheimliche* es el retraso en el proceso de devenir *Heimliche*: es la constatación del desajuste inmanente que en toda representación atañe a los elementos que circunstancialmente la componen, y que demuestra que la imagen actual no puede apelar a nada salvo a sí misma en la coyuntura

en la que se da a ver. Es cuando la imagen transparenta el agujero sin sentido de su propia irrupción.

8-c. Relacionado con lo anterior, entiendo la *repetición*, desde la perspectiva freudiana, como el salto radical en el que la imagen se abstrae de sí misma para devenir más que nunca ella misma. Los elementos actuales solo son otra cosa si apelan a su superficialidad, no arrasando la identidad de objeto actual, invadida por una memoria antigua, sino arrasando el pasado, para revelar un producto intensamente actual que demanda memoria. Lo que se repite compulsivamente aunque no produzca placer son ocasiones en el presente no tanto de obtener un placer frenado en el pasado, cortocircuitado por la represión, o de recuperar una representación de satisfacción, sino de reintentar desde cero la investidura de los objetos del mundo a partir de la constatación de su condición caída, vacía, ruinosa. La repetición es un futuro: es el tropiezo accidental que ensaya una y otra vez una imagen del mundo.

9. Por *estilo* entiendo los modos en los que las “represiones”, o los modos de caída y decantación de los elementos a mano, los derivan hacia áreas íntimas del hacer del sujeto, terreno fértil para que originen una ocasión de sentido. He llamado *modos de hacer* a cómo el sujeto orienta las cosas vistas hacia terrenos de posibilidad para componer una identidad de deseo a la que origina en ese orientarse, que no es solo el reencuentro con lo ya conocido, sino la facilidad de ejecución de un gesto que convierte lo nuevo en un tiempo restaurado. El auténtico trabajo del inconsciente se redimensionaría, así, al modo efímero con el que se manejan los elementos disponibles en una contingencia singular e irrepetible. Del mismo modo entiendo la tendencia conservadora de la pulsión a restaurar un estado anterior: una inercia conservadora siempre orientada a establecer lo nuevo según una orientación antigua. Cifro las

pulsiones de muerte como el principio formal de los fenómenos externos: solo conforme a su manera, a su giro inútil, puede hablarse de novedad, emergencia, creación y sexo.

10. En función de lo anterior, leo el concepto de *angustia* como sigue: si el trauma es definido como una excitación de tal magnitud que faltan las categorías para su gestión por el principio de placer, la angustia por su parte se asocia a la previsión de la insatisfacción que el individuo va a sufrir en el desamparo post-traumático. La angustia es el desamparo percibido a partir del objeto investido que, si bien encarna la posibilidad de satisfacción, nada garantiza que vaya a ofrecer la plenitud de la dicha infantil. La angustia es un intervalo de indeterminación, la constatación de que el objeto del deseo está caído. El sujeto se enfrenta así con la ocasión en bruto de fabricar imagen, deseo e historia. La angustia abre la oportunidad para la disposición de una estructuración de la realidad y de la experiencia: en un mundo arruinado, la nueva situación no puede remontarse a nada salvo a su propia aparición; una ruina total que es indistinguible de un comienzo de historia.

10-b. Conectado con esto, la *culpa* (automartirio, reproches) no se refiere tanto a lo reprimido concreto, inconciliable con lo que se espera del sujeto respecto a sus condicionantes contextuales, históricos y familiares, sino con lo inconciliable en sí, lo que no puede encajar, lo que hace derrumbarse el orden del sujeto. El *superyó*, como conjunto de las formas de las detenciones libidinales de los supuestos objetos primitivos pero desexualizados, es también lo que imprime giros y modificaciones culpables a cada enfrentamiento del sujeto con esa su soledad, confirmando que no se configura al encuentro con la novedad según coordenadas de conocimiento, sino que se lo hace posible en los terrenos de posibilidad del sujeto, aunque los vuelva imposibles en su resolución fáctica.

11. Defiendo el análisis como un trabajo productivo que cuenta con que el sentido de los productos del inconsciente se cuelga de la intervención de otro, quien abre la ocasión de identidad componiendo junto con el paciente las condiciones en las que el signo manejado puede responder ante un relato de pasado y conmover el rol del sujeto frente al mismo. Es un obrar que introduce y justifica la causa del desear del sujeto; lo coloca, esto es, ante la posibilidad de sus propios deseos, ante su compromiso con su entramado familiar, social y cultural y la economía libidinal que lo moviliza. El punto de la irrupción de lo inconsciente debería permitir inaugurar un trabajo dirigido a configurar el ser del sujeto (su textura simbólica, su identidad histórica, su responsabilidad deseante) que esa misma irrupción habría descontrolado. La *Deutung* nada tiene que ver con la hermenéutica y es, por el contrario, un trabajo anamórfico, combinativo, que se mueve no hacia el fondo sino lateralmente, desplazando el foco sobre la superficialidad del elemento bajo análisis y preguntándose no qué características previas poseía para haber motivado su elección por las corrientes pulsionales que se le adhieren, sino qué incidencias ejerce en la normatividad del contexto previo y qué situación desencadena.

12. Finalmente, defiendo el concepto de *ocasión*. Cuando aparece, la imagen-acontecimiento arrasa las jerarquías cognitivas, las referencias al pasado-como-historia, los órdenes de valor, la legislación que rige nuestra capacidad perceptiva y el archivo histórico y referencial. A la vez impone un comienzo de historia; es un hito que dispone nexos, referencias y categorías representacionales, pues lo único a lo que puede apelar, sabiendo que el pasado es indemostrable y que el entramado simbólico no garantiza la eficacia y verdad de las imágenes manejadas, es a una intervención que sepa aprovechar la caída como ocasión para construir normatividad partiendo de lo radical nuevo como su fundamento y componer imágenes, símbolos y significados, y forjar deseo. El trabajo

que compone en superficie el contenido inédito no debe distinguirse de la propia actividad de sanación del paciente: por ello el proceso analítico es de la más alta responsabilidad. En contra de las políticas de apertura de la imagen a su indeterminación e hibridación de las que hace gala Didi-Huberman, considero que el análisis ve como necesario el cierre de una identidad, una imagen y no otra, para instaurar *un* tiempo nuevo.

Hacia una teoría de las superficies

Los conceptos y las argumentaciones expuestas en hasta aquí marcan la senda para futuras líneas de estudio. En esta tesis me he limitado a considerar la estructura portante de las teorías freudianas con algún ejemplo ilustrativo, pero he decidido dejar al margen las teorías del doctor sobre otros importantes aspectos, así como una aplicación más directa al campo de la teoría del arte y la estética. El apartado práctico está ausente, no se analizan con detalle obras ni propuestas artísticas, con la excepción de la parte dedicada al futurismo, así como tampoco se ha tratado en profundidad la extensión de este proceder a las consideraciones más explícitamente políticas, culturales e ideológicas del psicoanálisis.

1. Un inmediato desarrollo deberá prolongar la lectura de la obra de Freud como una teoría de las superficies a sus textos sobre: A) la mujer y la feminidad, algo solo esbozado en este trabajo, con la hipotética represión de la masculinidad como momento de inauguración simbólica de la mujer sexualmente identificada. B) Faltan en estas páginas aproximaciones a los conceptos de fetichismo (enlazado a la hipótesis de la escisión del yo de su obra incompleta de 1938), masoquismo o melancolía, así como una mayor atención a sus teorías sobre la coerción cultural y la disputa cuerpo de pulsión-tejido social. C) Falta, también, un desarrollo más detallado de los casos analíticos del doctor: creo que un examen en profundidad, desde la perspectiva de las

superficies, del que es su estudio más completo y riguroso, pero también el más adulterado, el llamado “hombre de los lobos” de 1914, aportaría elementos sustanciales para mis tesis. D) Un aspecto fundamental debe ser encarar las teorías sobre la terapia analítica y las perspectivas de cura, qué dimensiones se manejan y qué permiten disponer para el campo de acción del analizado, aspectos fundamentales que cruzan las páginas de esta tesis como notas fantasma pero sin llegar a ser tratadas en profundidad.

2. La lógica de lectura que propongo es susceptible de ser aplicada, desde luego, a la obra de Jacques Lacan. No solo gracias a que su trabajo supone un retorno al pie de la letra de la obra freudiana, sino porque muchos de sus conceptos son tratados desde una posición que emprende un intento de ontología desde la pura superficie fenoménica. A) Por ejemplo, las tesis aportadas en el texto sobre el “estadio del espejo” de 1949 acerca de la generación del lugar simbólico del sujeto a partir de la imagen del *infans*: una captación especular que supera al cuerpo fragmentado infantil al cual, a la vez, produce reflexivamente *a posteriori*, como resto de la imagen significada por la intervención externa, y que funciona a modo de bisagra articulante de la dimensión del lenguaje con la de las imágenes. B) Las teorías sobre la mancha, el velo y la mirada del otro que aparecen en el Seminario 11. C) La propuesta del objeto a como ganancia-en-pérdida de la cosa plena primordial, o un éxito fantasmático de imagen, cifrado como un lapso en el que la forma no acompaña a la vista y que se relaciona con la noción de anamorfosis en el Seminario 20. D) Creo fundamental la causalidad retroactiva que estudia Lacan, con el esquema del *capitonnage* como paradigma lógico, según el cual se renuncia a considerar un significado *a priori* para los significantes, que no son causa de sí mismos, y cuya justificación en el universo simbólico solo es perceptible a partir de su empalme con lo imaginario. El sentido obtenido será la respuesta que dará el analista a la pregunta que el analizado expone con (la superficie de) su síntoma (Seminario 23).

3. Otra prolongación natural de lo expuesto en este trabajo es su aplicación al estudio concreto de propuestas artísticas. Será interesante avanzar hacia una inmersión más profunda en las tesis y obras del futurismo, a la que he destacado como la vanguardia que, en su afán revolucionario, más se acerca a la perspectiva que permite guiar la composición de una práctica estética de las superficies. Además, se abren vías de investigación para plantear líneas de lectura en asuntos específicos como los conceptos manieristas y barrocos de anamorfosis, grutesco, alegoría, emblemática y grisalla; las ruinas como motivo estético; el mapa como superficie performativa; las propuestas superficiales de Max Ernst y el surrealismo, del *land-art* y las intervenciones corporales en el paisaje. Son interesantes las prácticas de *body-art* desde la teoría de las superficies, tomado como sugerencia la consideración del yo como proyección virtual de la superficie sensorial del cuerpo y que será, según he defendido en mi trabajo, la imagen que ocasiona lo orgánico pulsional insimbolizable para la consciencia.

4. Es potencialmente prolífico el estudio de las meras superficies visuales; llevar a cabo un examen de la superficie en el arte, del arte de las superficies, y de la superficie artística: imágenes heterogéneas, no solo de arte, también fotografías periodísticas, anagramas, alegorías, paisajes, imágenes accidentales, manchas, imágenes de ruinas y de masas, mapas, láminas científicas o imágenes culturales. Estas últimas son ejemplares para mostrar cómo el juego con los pliegues en superficie ocasiona imagen y fundamenta la identidad que justifica retroactivamente el aprovechamiento de ese grumo superficial, así como introduce cuestiones sugerentes sobre la intervención en las bases de posibilidad de la propia relación con lo simbólico. He echado en falta en este trabajo no ilustrar mis propuestas con ejemplos artísticos contemporáneos: un trabajo por cumplir deberá ser dedicarle atención, como si del catálogo de una exposición sobre superficies se tratara, a la obra de autores como El Anatsui, Nicola Samori, Adriana

Varejão, Joseba Eskubi, Rita Akermann, Hans Haacke, Alma Haser, Ibrahim Mahama, Alexandra Leyre Mein o Hanne Friis. Sería esta la resolución políticamente constructiva de la propuesta de exposición *Bajo la superficie* del MACBA de 2018, que planteó en cambio un concepto de superficie como lugar de apertura de contenidos, pluralidad de acometimientos y potencialidad de investigación y crítica de los materiales y lenguaje de la obra de arte, así como trató el alcance poético de las superficies artísticas y su capacidad para cuestionar desde la óptica del lenguaje la solidez del sistema simbólico.

5. La contestación a esta exposición permitiría introducir una ulterior aplicación de esta tesis, la que considera su dimensión política, solo esbozada aquí. Consiste en ver la intervención analítica como una acción que no solo instauro contenidos y produce pasado como determinación de la coyuntura actual, sino que interpela a la propia posibilidad deseante del sujeto, en un intento no de amoldar su emanación pulsional al medio, sino de modificar los fundamentos de posibilidad del mismo medio conforme a la ocasión abierta por la emergencia acontecimental de la imagen-pulsión. Se trata de defender el análisis como un proyecto de trabajo revolucionario, no solo por su lógica contraintuitiva, no solo por la luminosa visión que impone sobre aspectos como el tiempo (inconsciente), el valor de la determinación y la fenomenología del deseo, sino por el alcance de su afán transformador y emancipador. Sería esta la continuación de lo adelantado en el último capítulo y en el epílogo del presente trabajo (una continuación imperativa, necesaria, demandada por lo expuesto en estas páginas así como la imagen demanda interpretación), a saber, la aspiración del psicoanálisis a vislumbrar un camino hacia la cura. Más allá de tender a un pretencioso *furor sanandi*, cuya posibilidad es cuestionada por el propio Freud, “curar” es el trabajo que toma como paradigma del individuo sano aquel intervalo único, álgido, abrasivo, en el que coinciden la actividad

deseante del sujeto con el obrar que modifica las circunstancias y la estructura simbólica que hacen posible su mismo desear.

Esta tesis pretende abrir un escenario a partir de la obra de Sigmund Freud en el que el trabajo en la superficie plástica, material, lingüística y visual se pone como la única base posible para una fundamentación metafísica. La imagen (síntoma, sueño, fantasía, obra de arte, alucinación, acto fallido, juego de palabras, acción azarosa, imagen ideal, símbolo, ensamblaje alegórico, coincidencia formal, feliz hallazgo, impacto visual, des-coincidencia, incongruencia, salto, aridez sensorial) se compone en el montaje efímero de ciertos elementos, al que nada sostiene salvo una fantasía que cumple deseo.

El doctor contempla un modo de actuar que no trata de recuperar la realidad perdida en la imagen corrupta del sueño o del síntoma, que se colocarían como su velo, ni abre posibilidades de ganancia tácticas y percederas asumiendo que el universo simbólico está irremediabilmente perdido (para lo que se tendrán que buscar consensos, horizontalidad y pluralidad de opciones). Tampoco trata de hacer del punto patológico la prueba de una desestabilización del orden constituido, el recordatorio amenazante de que todo está caído tras el corte edípico que instauró los símbolos, los códigos y las categorizaciones sexuales, en cuyo caso una imagen valdría tanto como otras, en una economía de diferencias. Ni defiende que los ideales son siempre coyunturales y que entonces el asunto no trata sino de una cadena de combinaciones superficiales que, tejiéndose entre sí, dan voz por incorporación, por sinergia, siguiendo la irresistible corriente de los flujos pulsionales, a un estado “sano” que deberá periódicamente ser renovado. Y mucho menos se trata de ver en cada detención una imagen absoluta en su relatividad, frágil porque será igualmente violentada por otro enfoque, con lo que la única posición éticamente coherente sería desnudar la condición insustancial de cada nuevo significante que se consigue imponer.

El psicoanálisis cuenta, como premisa, con que es imposible la identidad entre los modos de hacer del sujeto-en-castración y la plenitud plenipotenciaria libidinal infantil; es imposible la coincidencia con el propio cuerpo como límite inmanente de placer autosaciantes, o el cuerpo como propio ideal. Esa imposibilidad quedará como eterno resto de las aplicaciones libidinales y del obrar simbólico, siempre en pérdida, del sujeto. Pero es también un fondo indemostrable, inobjetivable, irreferenciable que solo existe como presupuesto trascendental para el darse fenoménico de las imágenes parciales. La irrupción de la imagen como acontecimiento encarna una excepción que es el principio de caída del sistema libidinal, o lo que pone en falta el universo del deseo del sujeto, a la vez que es el eje que lo garantiza; la vibración, el desajuste en las imágenes debe ser considerado como el gesto positivante del inconsciente.

Luego la imagen que aparece solo puede remontarse al momento de su mero acontecer, la simple combinación material que le da forma, como único origen demostrable. Una orfandad metafísica que conlleva que cada imagen del deseo es plena y autosuficiente, una ganancia pulsional, pero también un fracaso: cada imagen se acerca asintóticamente a la verdad última, pero encarna, también, el agujero sistémico en torno al cual se organiza la entera estructura deseante del sujeto, su realidad simbólica y constitución sexual. Una falta que es lo que la imagen del deseo trata de suplir: el nudo edípico, el impacto de la amenaza de castración, un agujero solo visible a partir de las imágenes, al que no dejan nunca de bordear.

El psicoanálisis no trabaja para captar la fluctuación creativa, libre, inquieta, que disuelve órdenes jerárquicos e impone infinitos aplazamientos del sentido, descartando la presencia de la imagen como algo que no sea la solidificación sónica de un mar multívoco, y conmoviendo siempre nuevos significantes que interpelan a un cumplimiento intrínsecamente fallido. Antes bien, la reconciliación de las investiduras

parciales con el cuerpo pleno perdido infantil, o con el cuerpo orgánico imposible, solo es posible instaurando un nuevo paradigma de cuerpo orgánico, natural, pulsional, eso sí, tras la castración. La castración es esencial para concebir el corte originante como la garantía de que nada puede adscribirse al pasado para determinar su progresión. La posibilidad de plenitud en castración la dará solo un trabajo en superficie que consiga salirse de la misma para instaurar las condiciones de posibilidad de la propia temporalidad de investidura pulsional. Un obrar que haga que la imagen de deseo parcial, fragmentada, desplazada respecto al centro ideal, genere su propio absoluto. Esta es la acción que concentra la verdadera altura revolucionaria del psicoanálisis teorizado por el doctor Freud. Cada detención superficial, cada aglomeración coyuntural efímera y trémula, es la máxima posibilidad de ser: es la positivación de una totalidad que solo es pensable a partir de esa parcialidad. Un centro descentrado, un absoluto limitado –porque finitos son tanto los elementos disponibles como las derivaciones que les imprimen los modos de hacer de las represiones– desde el que construir los horizontes de posibilidad de lo pulsional, lo orgánico, lo real: se invierte la relación de los principios y el nuevo punto cardinal se coloca en la periferia, en el fragmento patológico, en la particularidad suburbial.

Como el gesto histérico, que reinicia el proceso de investidura tras la total represión de lo previo, el psicoanálisis busca empezar de cero, desde la ocasión que construye refiriéndose a su mero, inmanente, trabajo combinativo como único antecedente posible. Un acto que interviene en los procesos superficiales (los estilos del sujeto, sus modos de combinar, de amontonar, de demorarse, de repetirse) consciente de manejar materiales que no se remontan a nada, nada los justifica ni garantiza, sino que son meras ruinas. No hay una idea previa, una voluntad, solo generaciones históricamente limitadas, que se fundamentan justificándose a sí mismas en la contingencia de su aparición.

Pero la cura no es antiontológica. Asume que no hay una sustancia a la que evidenciar, revelando el sentido auténtico del desear del paciente, pero hace ontología: construye, materializa, opciones de ser para el sujeto analizado. La superficie va más allá del sujeto o más acá, pero no se entiende sin él, por eso la cura es la lucha por apoderarse de las condiciones de producir superficie, imagen y deseo. Ese gesto que sabe ver el vacío solo puede venir desde fuera, necesariamente en terapia: en caso contrario estaríamos ante un delirio esquizofrénico.

Freud trataba de llegar al punto en el que la imagen particular no se distinguiera de la plenitud pulsional, recreando en transferencia el inicio de las investiduras, de nuevo lo sin historia, *zeitlos*, ominoso, el desamparo infantil que asume, como en el *fort-Da*, que la única apelación a una trascendencia es a la propia acción en el erial del deseo, más allá de las connotaciones de los objetos, de los afectos que se les relacionan, de la carga histórica, sabiendo que nada asegura que vayan a cumplir la satisfacción que se les adjudica. Freud vio en la imagen de deseo el tiempo incalculable en el que el sujeto castrado volvía a encontrarse al interior de un cerco íntimo de facilidad de aplicación y desaplicación libidinal o, como él dijo, el tiempo en el que el adulto volvía a reaccionar como un infante. Un momento cero de lo simbólico que concentra todos los pasados y todas las posibilidades, los consume en un instante que es la aparición misma de la imagen nueva, cuya única memoria será la de su propia posibilidad en superficie. Volver al ese instante-brecha coloca al sujeto no sobre el abismo, sino ante la responsabilidad frente a los propios deseos. Si el trabajo en superficie es el que hace posible la apertura de la ocasión de una imagen de deseo, la coincidencia de ese trabajo con la modificación de las circunstancias del desear sólo puede concebirse y entenderse racionalmente como una práctica revolucionaria.

APENDICE I:
ILUSTRACIONES

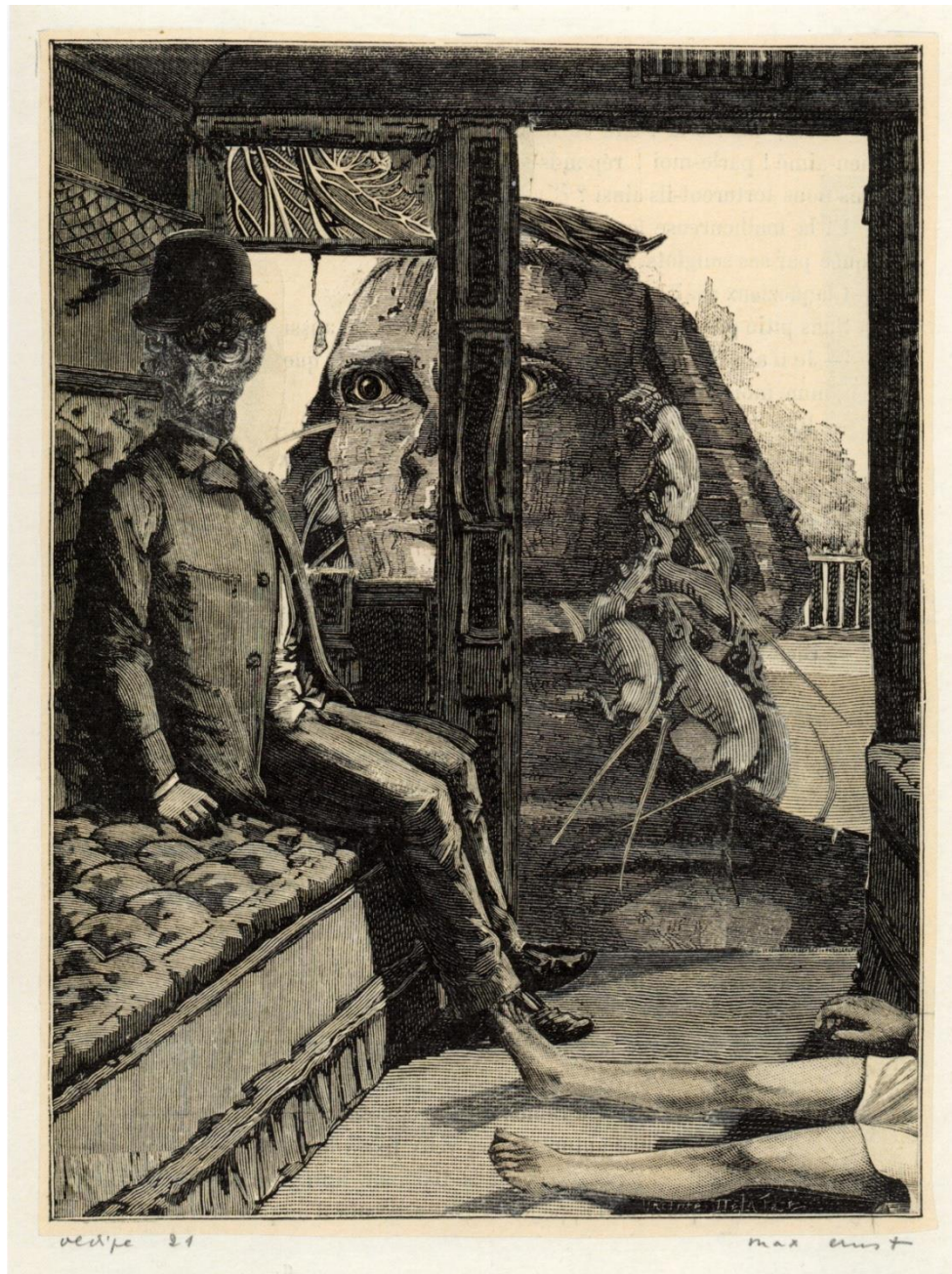


Fig. 1. Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1933 (AA.VV.: *Une semaine de bonté*. *Los collages originales*, Fundación Mapfre, Madrid, 2009, p. 259).



Fig. 2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Panel 46. Warburg Institute, Londres (*Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, p. 85, detalle).

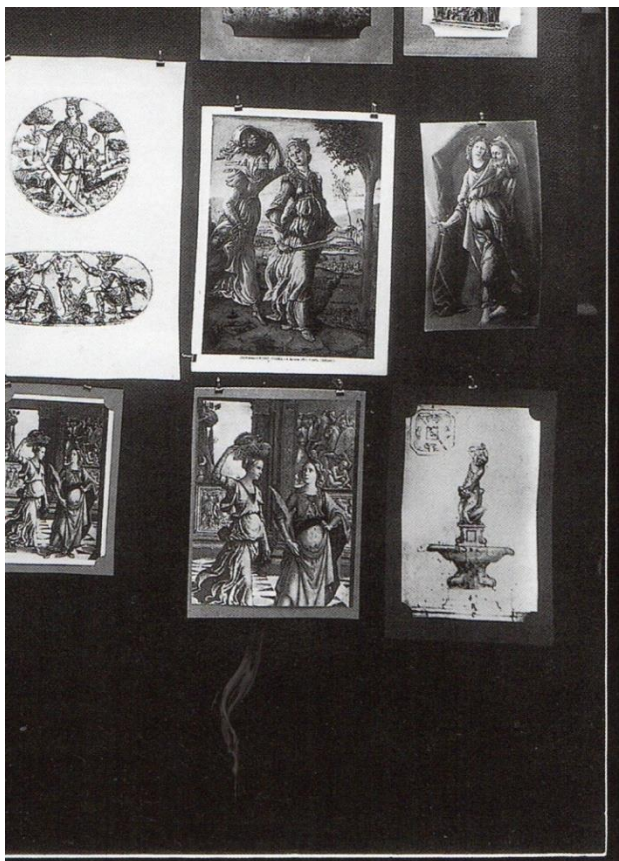


Fig. 3. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Panel 47. Warburg Institute, Londres (*Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, p. 87, detalle).

Fig. 4. Bertoldo di Giovanni, *Crucifixión*, 1485 ca., detalle de María Magdalena (izq.). (Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 241).



Fig. 5. Miguel Ángel, *Moisés*, 1513-1542, San Pietro in Vincoli, Roma (Foto: Vento di Grecale, 2005).

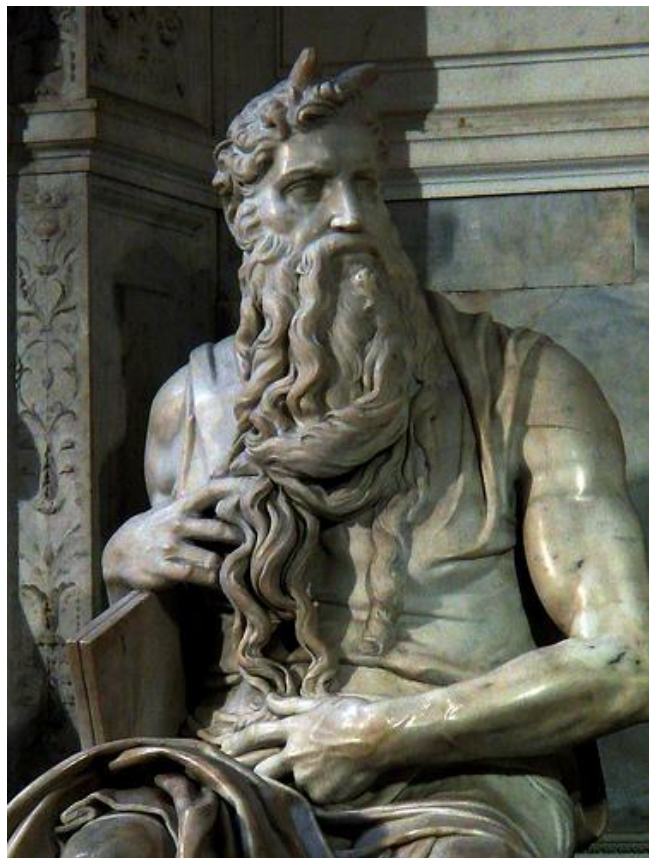




Fig. 6. Miguel Ángel, *Moisés*, 1513-1542, San Pietro in Vincoli, Roma (<http://www.romeguide.it/monumenti/mose/moseita.htm>).



Fig. 7. Edgar Degas, *Paisaje rocoso*, 1892 ca., colección particular



Fig. 8. Leonardo da Vinci, Boceto de león rugiendo, Bayonne, Musée Bonnat

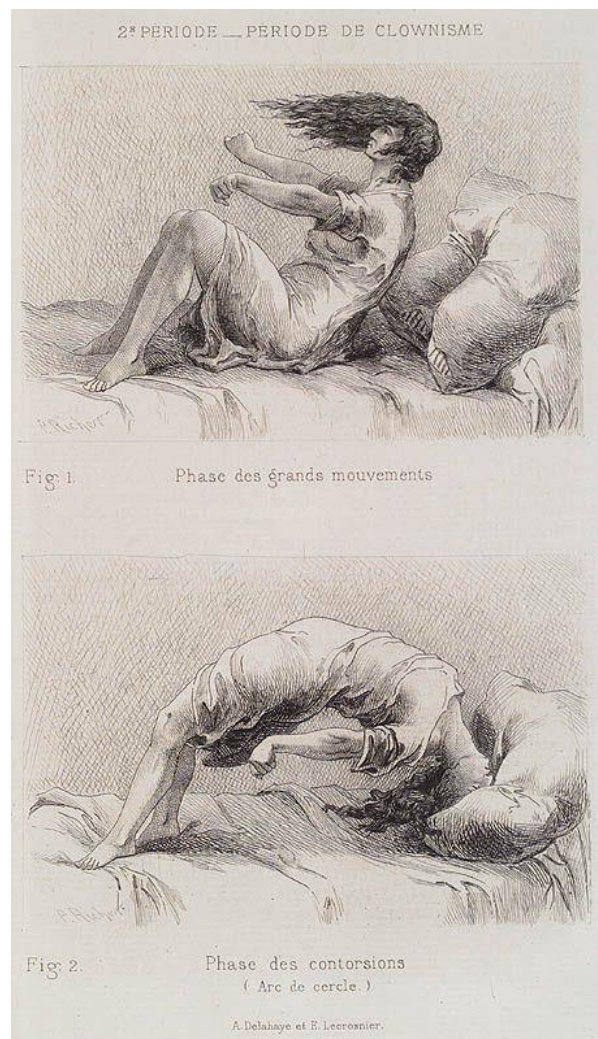


Fig. 9. Paul Richer, *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie*, Delahaye et Lecrosnier, Paris 1881 (en Giambrone, R.: 2011, “Il corpo isterico. Follia e disciplina nella danza contemporanea”, *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*”, III(1), 78).



Fig. 10. José de Ribera, *Moisés*, 1638, Cartuja de San Martino, Nápoles.



Fig. 11. Baldassare Peruzzi, Sala delle prospettive, 1510-1511, Villa Farnesina, Roma



Fig. 12. Raffaello Sanzio, *Nozze di amore e psiche*, 1517, Villa Farnesina, Roma.



Fig. 13. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Panel 79 (detalle). Warburg Institute, Londres (*Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, p. 133, detalle).

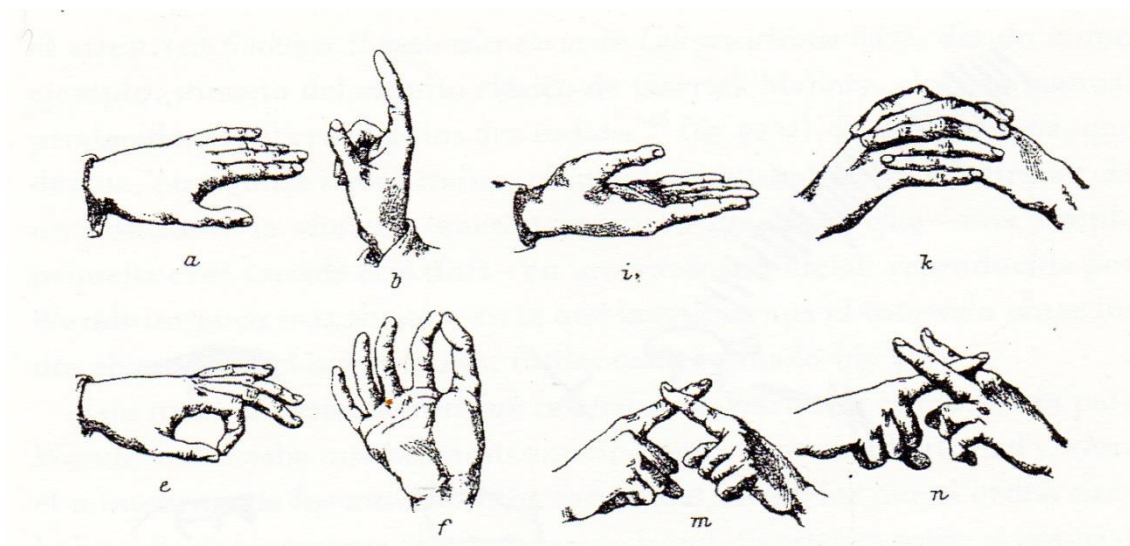


Fig. 14. Wilhelm Wundt, Gestos simbólicos de los napolitanos y de los indios de América del Norte, *Völkerpsychologie*, Leipzig, 1900 (Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 195).



Fig. 15. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumno*, 1590, Castillo de Skokloster, Håbo, Suecia.



Fig. 16. Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*, 1970 (Warr, T. (ed.): 2006, *El cuerpo del artista*, Phaidon, Londres-Nueva York, p. 85).



Fig. 17. Pina Bausch, *Kontakthof*, 1978 (foto: Maarten Vanden Abeele)

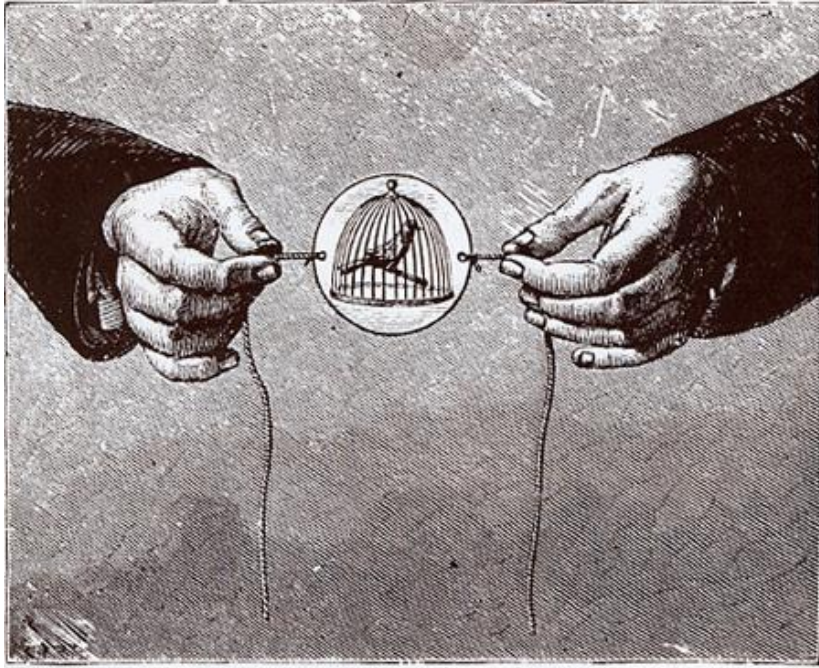


Fig. 18.
Taumatropo
(<https://sites.google.com/site/cineymultimedia/1-1-historia-del-cine/1-1-1-antecedentes/1-1-1-06-el-taumatropo>)



Fig. 19. Kurt Schwitters,
Merzbau, 1923-1944.



Fig. 20. Pieter van der Borch, Philips Gale, Cornelis Kilaan, *Alegoría de la dificultad de gobernar un país con distintos pueblos*, 1578.



Fig. 21. Piero del Pollaiuolo, *Temperanza*, 1470, Uffizzi, Florencia.

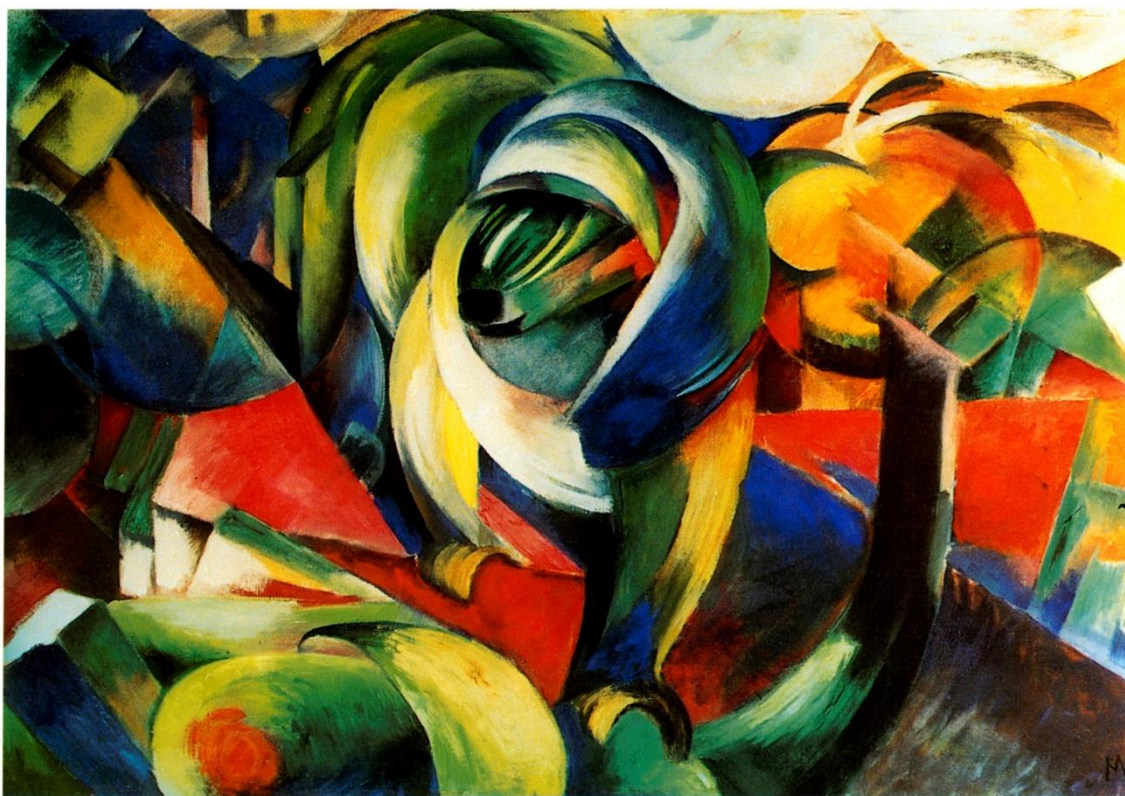


Fig. 22. Franz Marc, *Mandril*, 1913. München, Pinakothek der Moderne.



Fig. 23. Charles I de Inglaterra, retrato anamórfico (<https://www.gettyimages.es/>).

Fig. 24. Efecto óptico en el lado derecho de la vía del tren, entre Datchet y Wraysbury, a poca distancia del Molino de Datchet (<https://www.alamy.it/fotos-immagini/the-perfect-horse.html>).



Fig. 25. Leonardo da Vinci, *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*, 1510-1513, Museo del Louvre, París.



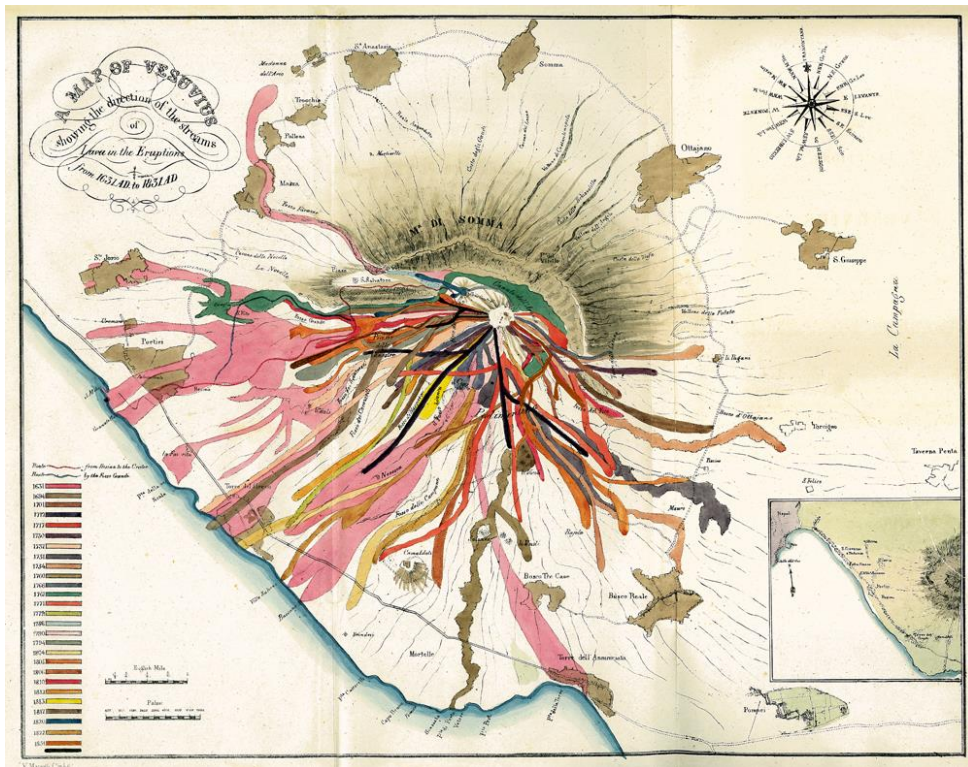


Fig. 26. John Auldjo, *Mapa del Vesuvio*, 1832, University of Otago, Nueva Zelanda, Phaidon.



Fig. 27. Pieter Bruegel, *La caída de Ícaro*, 1558, Real Museo de Bellas Artes, Bruselas.

Fig. 28. Fra Angelico, *La Madonna delle Ombre*, 1450, Basilica di San Marco, Florencia (<https://figuringtheunfigurable.wordpress.com/2014/08/05/madonna-of-the-shadows/>).



Fig. 29. Fra Angelico, *La Madonna delle Ombre*, 1450, detalle de los falsos mármoles.



Fig. 30. Giorgione, *La tempesta*, 1502, Galleria dell'Accademia, Venecia.



Fig. 31. Frans Floris, *Caída de los ángeles rebeldes*, 1554, Real museo de bellas artes de Amberes.

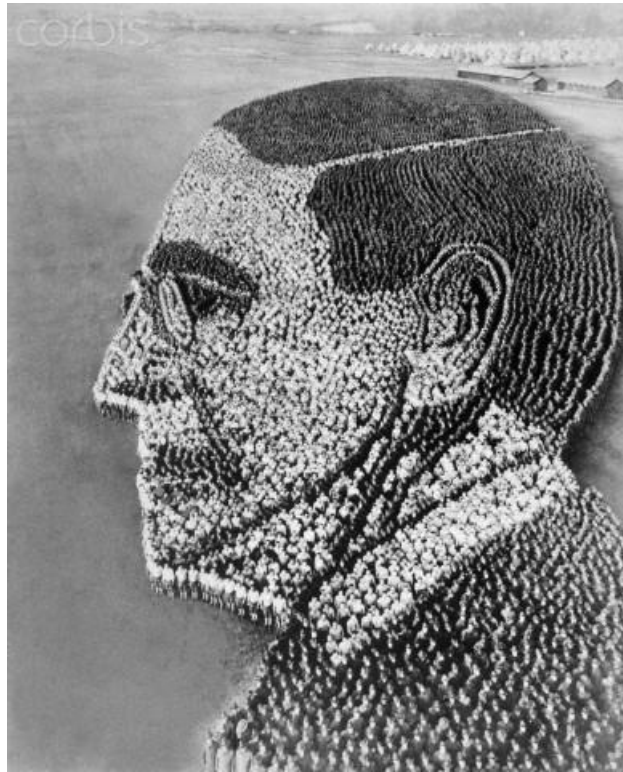


Fig. 32. Arthur S. Mole,
Woodrow Wilson, 1918 (<https://www.gettyimages.es/>).

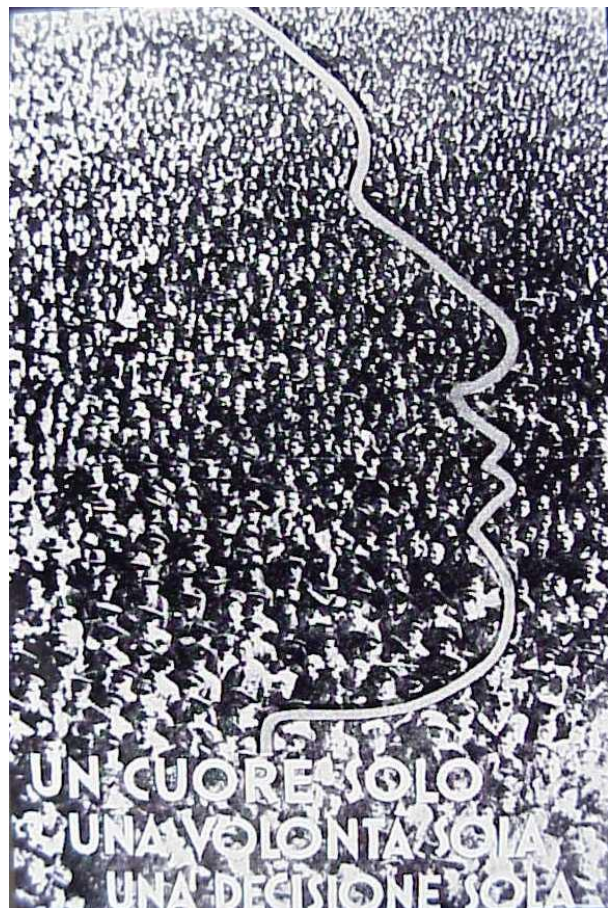


Fig. 33. Propaganda fascista de
Benito Mussolini (s.f.).



Fig. 36. Sonia Terk y Blaise Cendrars, *La prosa del Transiberiano*, 1913 (Perloff, M.: 1986, *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera Guerra mundial*, Pre-Textos, Valencia, 2009, láms. 1A-1D).



Fig. 37. Sonia Terk y Blaise Cendrars, *La prosa del Transiberiano*, 1913 (detalle).



Fig. 38. Carlo Carrà.
Manifesto interventista,
1914

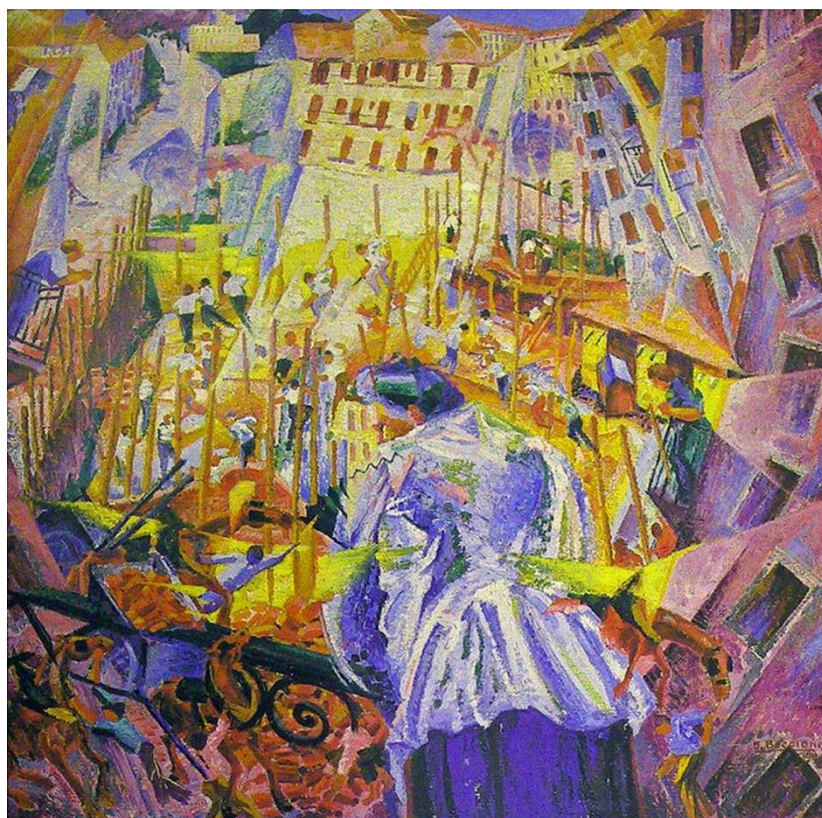
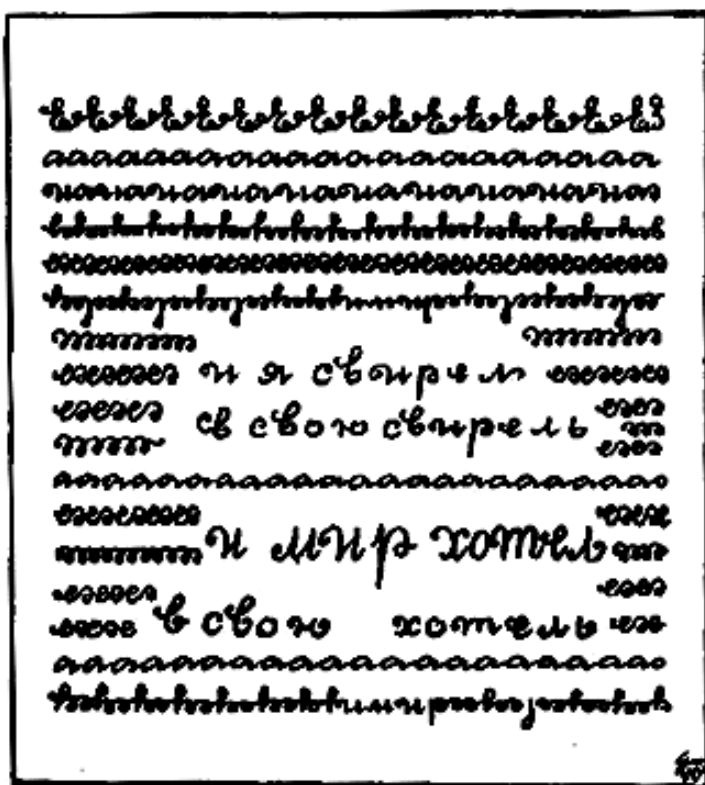


Fig. 40. Umberto Boccioni, *La calle entra en la casa*, 1911, Sprengel Museum, Hannover.

Fig. 41. Rita Ackermann,
*Coronation and Massacre of
Love I*, 2017
(<https://www.artsy.net/artwork/rita-ackermann-coronation-and-massacre-of-love-v>).

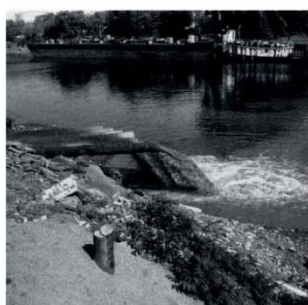
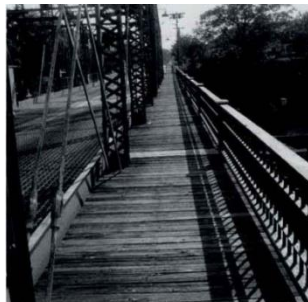


Fig. 42. Robert Smithson,
Passaic River Monuments,
1979
(<https://yrepics.pw/robert-smithson-passaic-Thesis.html>).



Fig. 43. Robert Smithson, *Passaic Fountain*, 1979 (https://www.researchgate.net/publication/301298305_NO-LUGAR_Y_ARQUITECTURA_Reflexiones_sobre_el_concepto_de_No-lugar_para_la_Arquitectura_contemporanea/figures?lo=1).



Fig. 44. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 (Ray Boren, Deseret News archives).



Fig. 47. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 (NJN Public Television).

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE FREUD

NOTA: Todas las obras de Sigmund Freud consultadas, salvo cuando se especifique lo contrario, pertenecen a la traducción al castellano de J. L. Etcheverry, *Obras completas Sigmund Freud* vols. I-XXIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1991-1992.

Breuer, J., Freud, S.: 1893-95, *Studien über Hysterie*, trad. cast., “Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar”, e “Historial clínico. Señorita Anna O.”, *Estudios sobre la histeria*, en *Obras...*, vol. II, 3-315.

Freud, S.: 1888, “Hysterie”, trad. cast. “Histeria”, en *Obras...*, vol. I, 45-65.

- : 1893a (1888-93), “Quelques considerations pour une etude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques”, trad. cast. “Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas”, en *Obras...*, vol. I, 197-210.

-: 1893b, *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*, trad. cast. “Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos”, en *Obras...*, vol. III, 29-40.

-: 1894a, “Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer psychologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen”, trad. cast. “Las neuropsicosis de defensa. Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias”, en *Obras...*, vol. III, 47-68.

- : 1894b, “Manuscrito E”, en *Obras...*, vol. I, 228-235.
- : 1895a (1894), “Obsessions et phobies. Leur mécanisme psychique et leur étiologie », trad. cast. “Obsesiones y fobias. Su mecanismo psíquico y su etiología”, en *Obras...*, vol. III, 75-84.
- : 1895b (1894), “Über die Berechtigung, von der Neurasthenic einen bestimmten Symptomenkomplex als "Angstneurose" abzutrennen”, trad. cast. “Sobre la justificación de separar de la neurastenia un determinado síndrome en calidad de «neurosis de angustia»”, en *Obras...*, vol. III, 91-116.
- : 1895c, “Manuscrito G. Melancolía”, en *Obras...*, vol. I, 239-245.
- : 1895d, “Manuscrito H. Paranoia”, en *Obras...* vol. I, 246-252.
- : 1895e, *Entwurf einer Psychologie*, trad. cast. *Proyecto de psicología*, en *Obras...*, vol. I, 339-446.
- : 1895f, “Zur Kritik der “Angstneurose”, trad. cast. “A propósito de las críticas a “la neurosis de angustia”, en *Obras...*, vol. III, 123-138.
- : 1896a, “Manuscrito K. Las neurosis de defensa”, en *Obras...*, vol. I, 260-269.
- : 1896b, *Zur Ätiologie der Hysterie*, trad. cast. “La etiología de la histeria”, en *Obras...*, vol. III, 191-218.
- : 1896c, “Carta 52”, en *Obras...*, vol. I, 274-280.
- : 1896d, “Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen”, trad. cast. “Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa”, en *Obras...*, vol. III, 163-184.
- : 1897a, “Carta 69”, en *Obras...*, vol. I, 301-302.
- : 1897b, “Carta 146”, trad. cast. J. L. Etcheverry en *Cartas a Wilhelm Fliess (1897-1904)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2008.
- : 1897c, “Manuscrito M”, en *Obras...*, vol. I, 292-295.

- : 1897d, “Manuscrito N”, en *Obras...*, vol. I, 296-299.
- : 1898, *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit*, trad. cast. “Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria”, en *Obras...*, vol. III, 281-290.
- : 1899a, “Carta 125, 9 de diciembre de 1899”, en *Obras...*, vol. I, 322.
- : 1899b, *Über Deckerinnerungen*, trad. cast. “Sobre los recuerdos encubridores”, en *Obras...*, vol. III, 297-316.
- : 1899-1900, *Die Traumdeutung*, trad. cast. *La interpretación de los sueños*, en *Obras...*, vols. IV-V, 17-612.
- : 1901a, *Über den Traum*, trad. cast. *Sobre el sueño*, en *Obras...*, vol. V, 617-668.
- : 1901b, *Zur Psychopatologie des Alltags*, trad. cast. *Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras...*, vol. VI.
- : 1905a (1901), *Bruhstück eine Hysterie-Analyse*, trad. cast. *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, en *Obras...*, vol. VII, 7-108.
- : 1905b, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. cast. *Tres ensayos de teoría sexual*, en *Obras...*, vol. VII, 117-222.
- : 1905c, *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. cast. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras...*, vol. VIII.
- : 1906a (1905), “Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen”, trad. cast. “Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis”, en *Obras...*, vol. VII, 263-272.
- : 1906b, *Der Wahn und die Träumen in W. Jensens ‘Gradiva’*, trad. cast. *El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen*, en *Obras...*, vol. IX, 7-80.
- : 1907, “Zwangshandlungen und Religionsübungen”, trad. cast. “Acciones obsesivas y prácticas religiosas”, en *Obras...*, vol. VIII, 101-110.

- : 1908a (1907), “Der Dichter und das Phantasieren”, trad. cast. “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras...*, vol. IX, 127-136.
- : 1908b, “Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität”, trad. cast. “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, en *Obras...*, vol. IX, 141-148.
- : 1908c, “Charakter und Analerotik”, trad. cast. “Carácter y erotismo anal”, en *Obras...*, vol. IX, 153-158.
- : 1908d, “Über infantile Sexualtheorien”, trad. cast. “Sobre las teorías sexuales infantiles”, en *Obras...*, vol. IX, 187-202.
- : 1908e, “Allgemeines über den hysterischen Anfall”, trad. cast. “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico”, en *Obras...*, vol. IX, 207-212.
- : 1908f, “Der Familienroman der Neurotiker”, trad. cast. “La novela familiar del neurótico”, en *Obras...*, vol. IX, 217-220.
- : 1908g, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, trad. cast. *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (El pequeño Hans)*, en *Obras...*, vol. X, 7-118.
- : 1909, *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, trad. cast. *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, en *Obras...*, vol. X, 123-252.
- : 1910a (1909), *Über Psychoanalyse*, trad. cast. *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, en *Obras...*, vol. X, 7-52.
- : 1910b, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, trad. cast. *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en *Obras...*, vol. XI, 59-128.
- : 1910c, “Über der Gegensinn der Urworte”, trad. cast. “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, en *Obras...*, vol. XI, 147-154.
- : 1910d, “Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I)”, trad. cast. “Sobre un tipo particular de elección de

- objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor I)”, en *Obras...*, vol. XI, 159-168.
- : 1910e, “Die Psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung”, trad. cast. “La perturbación psicogénica de la visión según el psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XI, 209-216.
- : 1910f, “Über Wilde Psychoanalyse”, trad. cast. “Sobre el psicoanálisis Silvestre”, en *Obras...*, vol. XI, 221-228.
- : 1911a (1910), *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, trad. cast. *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, en *Obras...*, vol. XII, 11-76.
- : 1911b, “Die Handhabung der Traumdeutung in der Psychoanalyse”, trad. cast. “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XIII, 87-92.
- : 1911c, “Formulierungen über die Zwei Principien des psychischen Geschehens”, trad. cast. “Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico”, en *Obras...*, vol. XII, 223-232.
- : 1912a, “Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens II)”, trad. cast. “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (Contribuciones a la psicología del amor II)”, en *Obras...*, vol. XI, 173-184.
- : 1912b, “Zur Dynamik der Übertragung”, trad. cast. “Sobre la dinámica de la transferencia”, en *Obras...*, vol. XII, 97-106.

- : 1912c, “Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung”, trad. cast., “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, en *Obras...*, vol. XII, 111-120.
- : 1912d, “A Note on the Unconscious in Psycho-Analysis”, trad. cast. “Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XII, 271-278.
- : 1913a, “Zur Einleitung der Behandlung (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, I)”, trad. cast., “Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I)”, en *Obras...*, vol. XII, 125-144.
- : 1913b, “Das Motiv der Kästchenwahl”, trad. cast. “El motivo de la elección del cofre”, en *Obras...*, vol. XII, 307-318.
- : 1913c “Die Disposition zur Zwangsneurose. Ein Beitrag zum Problem der Neurosenwahl”, trad. cast. “La predisposición a la neurosis obsesiva (contribución al problema de la elección de neurosis)”, en *Obras...*, vol. XII, 337-346.
- : 1913d (1912-1913), *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen in Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, trad. cast. *Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos*, en *Obras...*, vol. XIII, 7-164.
- : 1913e, *Das Interesse an der Psychoanalyse*, trad. cast. *El interés por el psicoanálisis*, en *Obras...*, vol. XIII, 169-162.
- : 1914a, “Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, II)”, trad. cast. “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)”, en *Obras...*, vol. XII, 149-158.
- : 1914b, “Über *fausse reconnaissance (déjà raconté)* während der psychoanalytischen Arbeit”, trad. cast. “Acerca de la *fausse reconnaissance (déjà raconté)* en el curso del trabajo psicoanalítico”, en *Obras...*, vol. XIII, 207-212.

- : 1914c, “Der Moses des Michelangelo”, trad. cast. “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras...*, vol. XIII, 217-242.
- : 1914d, *Zur Einführung des Narzissismus*, trad. cast. *Introducción al narcisismo*, en *Obras...*, vol. XIV, 71-98.
- : 1915a (1914), “Bemerkungen über die Übertragungsliebe (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, III)”, trad. cast. “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, III)”, en *Obras...*, vol. XII, 163-174.
- : 1915b, “Triebe und Tribschicksale”, trad. cast. “Pulsiones y destinos de pulsión”, en *Obras...*, vol. XIV, 113-134.
- : 1915c, “Die Verdrängung”, trad. cast. “La represión”, en *Obras...*, vol. XIV, 141-152.
- : 1915d, “Das Unbewusste”, trad. cast. “Lo inconsciente”, en *Obras...*, vol. XIV, 161-214.
- : 1915e, “Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia”, trad. cast. “Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica”, en *Obras...*, vol. XIV, 263-272.
- : 1916a, “Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit”, trad. cast. “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”, en *Obras...*, vol. XIV, 317-340.
- : 1916b, “Mythologische Parallele einer plastischen Zwangsvorstellung”, trad. cast. “Paralelo mitológico de una representación obsesiva plástica”, en *Obras...*, vol. XIV, 344-345.
- : 1916c, “Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom”, trad. cast. “Una relación entre un símbolo y un síntoma”, en *Obras...*, vol. XIV, 346-348.

- : 1916-1917a (1915-1917), *Einführung in die Psychoanalyse*, trad. cast. *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras...*, vols. XV-XVI.
- : 1916-1917b (1915-1917), *Einführung in die Psychoanalyse*, trad. cast. L. López-Ballesteros y de Torres, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza editorial, Madrid, 2013.
- : 1917a (1915), “Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre”, trad. cast. “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños”, en *Obras...*, vol. XIV, 221-234.
- : 1917b (1915), “Trauer und Melancholie”, trad. cast. “Duelo y melancolía”, en *Obras...*, vol. XIV, 241-256.
- : 1917c, “Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse”, trad. cast. “Una dificultad del psicoanálisis”, en *Obras...*, vol. XVII, 129-136.
- : 1917d, “Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik”, trad. cast. “Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal”, en *Obras...*, vol. XVII, 117-124.
- : 1917e, “Un recuerdo de infancia en *Poesía y verdad*”, trad. cast. “Eine Kindheitserinnerung aus *Dichtung und Wahrheit*”, en *Obras...*, vol. XVII, 141-150.
- : 1918 (1914), *Aus der Geschichte eirier infantilen Neurose*, trad. cast. *De la historia de una neurosis infantil*, en *Obras...*, vol. XVII, 9-112.
- : 1919a, “Ein Kind wird geschlagen. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen”, trad. cast. “Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”, en *Obras...*, vol. XVII, 177-200.
- : 1919b, “Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen”, trad. cast. “Introducción a Psicoanálisis de las neurosis de guerra”, en *Obras...*, vol. XVII, 205-214.
- : 1919c, *Das Unheimliche*, trad. cast. *Lo ominoso*, en *Obras...*, vol. XVII, 219-252.

- : 1920, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. cast. *Más allá del principio del placer*, en *Obras...*, vol. XVIII, 7-62.
- : 1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, trad. cast. *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras...*, vol. XVIII, 67-166.
- : 1923a (1922), “Bemerkung zur Theorie und Praxis der Traumdeutung”, trad. cast. “Observaciones sobre la teoría y la práctica de la interpretación de los sueños”, en *Obras...*, vol. XIX, 111-122.
- : 1923b, *Das Ich und das Es*, trad. cast. *El yo y el ello*, en *Obras...*, vol. XIX, 13-66.
- : 1923c, “Die infantile Genitalorganisation (Eine Einschaltung in die Sexualtheorie)”, trad. cast. “La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad)”, en *Obras...*, vol. XIX, 145-150.
- : 1924a (1923), “Neurose und Psychose”, trad. cast. “Neurosis y psicosis”, en *Obras...*, vol. XIX, 155-160.
- : 1924b, “Der Untergang des Ödipuskomplexes”, trad. cast. “El sepultamiento del complejo de Edipo”, en *Obras...*, vol. XIX, 181-188.
- : 1924c, “Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose”, trad. cast. “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”, en *Obras...*, vol. XIX, 193-198.
- : 1925a (1924), “Notiz über den Wunderblock”, trad. cast. “Nota sobre la “pizarra mágica”, en *Obras...*, vol. XIX, 243-248.
- : 1925b (1924), *Selbstdarstellung*, trad. cast. *Presentación autobiográfica*, en *Obras...*, vol. XX, 7-72.
- : 1925c, “Einige Nachträge zum Ganzen der Traumdeutung”, trad. cast. “Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños en su conjunto”, en *Obras...*, vol. XIX, 129-140.
- : 1925d, “Die Verneinung”, trad. cast. “La negación”, en *Obras...*, vol. XIX, 253-258.

- : 1925e “Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds”, trad. cast. “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos”, en *Obras...*, vol. XIX, 267-176.
- : 1926a, *Hemmung, Symptom und Angst*, trad. cast. *Inhibición, síntoma y angustia*, en *Obras...*, vol. XX, 83-164.
- : 1926b, *Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen*, trad. cast. *¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial*, en *Obras...*, vol. XX, 171-244.
- : 1927a, *Die Zukunft einer Illusion*, trad. cast. *El porvenir de una ilusión*, en *Obras...*, vol. XXI, 5-56.
- : 1927b, “Fetischismus”, trad. cast. “Fetichismo”, en *Obras...*, vol. XXI, 147-152.
- : 1927c, “Dostojewski und die Vätertötung”, trad. cast. “Dostojewski y el parricidio”, en *Obras...*, vol. XXI.
- : 1930 (1929), *Das Unbehagen in der Kultur*, trad. cast. *El malestar en la cultura*, en *Obras...*, vol. XXI, 65-140.
- : 1931, “Über die weibliche Sexualität”, trad. cast. “Sobre la sexualidad femenina”, en *Obras...*, vol. XXI, 227-244.
- : 1932a, “Zur Gewinnung des Feuers”, trad. cast. “Sobre la conquista del fuego”, en *Obras...*, vol. XXII, 173-178.
- : 1933 (1932), *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, trad. cast. *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *Obras...*, vol. XXII, 5-168.
- : 1937a, “Die Endliche und die Unendliche Analyse”, trad. cast., “Análisis terminable e interminable”, en *Obras...*, vol. XXIII, 219-254.

- : 1937b, “Konstruktionen in der Analyse”, trad. cast. “Construcciones en análisis”, en *Obras...*, vol. XXIII, 259-270.
- : 1940a (1922), “Das Medusenhaupt”, trad. cast. “La cabeza de Medusa”, en *Obras...*, XVIII, 270-271.
- : 1940b (1938), *Abriss der Psychoanalyse*, trad. cast. *Esquema del psicoanálisis*, en *Obras...*, vol. XXIII, 139-210.
- : 1941 (1938), “Ergebnisse, Ideen, Probleme”, trad. cast. “Conclusiones, ideas, problemas”, en *Obras...*, vol. XXIII, 301-302.
- : 1942 (1904 o 1905), *Psychopatische Personen auf der Bühne*, trad. cast. *Personajes psicopáticos sobre el escenario*, *Obras...*, vol. VII, 277-282.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Agamben, G.:** 1982, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Turín, 2010.
- : 1983, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, trad. cast. F. Costa y E. Castro, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en Agamben, G.: *La potencia del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 2008.
 - : 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turín, 2005.
 - : 1996, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Turín, 2008.
- Baudelaire, C.:** 1857, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Garnier-Flammarion, París, 1964.
- Bécquer, G. A.:** 1871, *Rimas*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- Benjamin, W.:** 1921a (1919), “Shicksal und Charakter”, trad. it. R. Solmi, “Destino e carattere”, en Benjamin, W.: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Turín, 1995, 31-38.

- : 1921b, “Zur Kritik der Gewalt”, trad. it. “Per la critica della violenza”, en *Angelus Novus...*, 5-30.
 - : 1925, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. cast. A. Brotons Muñoz, *El origen del Trauerspiel alemán*, Abada editores, Madrid, 2012.
 - : 1929, *Der Wiederkehr des Flaneurs*, introducción a Hessel, F.: *Spazieren in Berlin*, Verlag Dr. Hans Epstein, Leipzig y Viena, 1929, www.textlog.de/benjamin-kritik-wiederkehr-flaneurs-franz-hessel-spazieren-berlin.html [consultado el 8-07-2018].
 - : 1936, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, trad. it. A. Pinotti, A.Somaini, “L’opera d’arte nell’èoca della sua reproducibilità tecnica“, en Benjamin, W.: *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Turín, 2012, 17-73.
 - : 1950 (1942), *Über den Begriff der Geschichte*, trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, en *Angelus Novus...*, 75-86.
- Bergson, H.:** 1903, *Introduction à la Métaphysique*, trad. Cast. H. Alberti, *Introducción a la metafísica. La intuición filosófica*, Siglo XX, Buenos Aires, 1984.
- Bernet, R.:** 2002, “Unconscious consciousness in Husserl and Freud”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1(3), 327-351, en <https://doi.org/10.1023/A:1021316201873> [consultado el: 20-06-2019].
- Bersani, L.:** 2006, “Psychoanalysis and the Aesthetic Subject”, *Critical Inquiry*, University of Chicago Press, 2(2), 161-174.
- Best, S., Marcus, S.:** 2009, “Surface Reading: An Introduction”, *Representations*, University of California Press, 108(1), 1-21.
- Boccioni, U.:** 1914, *Pittura e scultura futuriste*, trad. cast. R. Pochtar, *Estética y arte futuristas (dinamismo plástico)*, Acantilado, Barcelona, 2004.
- Bodei, R.:** *Piramidi di tempo. Storie e teoria del déjà vu*, Il Mulino, Bologna, 2006.

- Bonnot de Condillac, E. :** 1754, *Traité des sensations*, trad. cast. G. Weinberg, *Tratado de las sensaciones*, Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- Borges, J. L.,** 1949, *La otra muerte*, en *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- Bozal, V.:** 2001, “Introducción” en Apollinaire, G.: 1913, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistas*, trad. cast. L. Vázquez, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, 87-111.
- Carrington, L.:** 1945, *En bas*, trad. it. G. Bompiani, *Giù in fondo*, Adelphi Edizioni, Milán, 1988.
- Cassirer, E.:** 1925-1929, *Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil, Das Mytischen Denken*, trad. cast. A. Morones, *Filosofía de las formas simbólicas*, vols. II y III. Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2013.
- Copjec, J.:** 2002, *Imagine There's No Woman*, trad. cast. T. Arijón, *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- D'Annunzio, G.:** 1903, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, vol. I, *Maia*, y 1904, vol. II, *Elettra – Alcione*, Treves, Milán.
- Darwin, C.:** 1871, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, trad. cast. E. Heras, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Prometeo, Valencia, s.f.
- Dean, T.:** 2002, “Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism”, *Diacritics*, John Hopkins University Press, Baltimore, 32(2), 20-41.
- Deleuze, G.:** 1985, *L'image-temps. Cinéma 2*, trad. cast. I. Agoff, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987.

- Didi-Huberman, G.:** 1982, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, trad. cast., T. Arias y R. Jackson, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*, Cátedra, Madrid, 2007.
- : 1990, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, trad.cast. F. Mailler, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Cendeac, Murcia, 2010.
- : 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, trad. cast., H. Pons, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1997.
- : 1999, "El punto de vista anacrónico", trad. cast. C. Salvatierra, *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 213, 25-40.
- : 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad. cast. O. A. Oviedo Funes, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.
- : 2001, "Nachleben, o la impronta del tiempo", en AA.VV.: *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca, 27-34.
- : 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. cast. J. Calatrava, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009.
- : 2007, *Quand les images prennent position*, trad. cast. I. Bertolo, *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado, Madrid, 2008.
- : 2018, "Cuando las imágenes tocan lo real", en www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf.
- Ernst, M.:** 1933, *Une semaine de bonté*, en AA.VV.: *Une semaine de bonté. Los collages originales*, Fundación Mapfre, Madrid, 2009.

- García-Huidobro, V.:** 2013, “Psicoanálisis y fenomenología sobre la constitución de la experiencia del cuerpo”, *Alpha*, Osorno, 37, 183-197, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000200013> [consultado el: 14-03-2018].
- Goldberg, R.:** 1979, *Performance Art*, trad. cast. H. Mariani, Ediciones Destino, Barcelona, 1996.
- Groys, B.:** 2000, *Unter Verdacht*, trad. cast. M. Fontán del Junco y A. Martín Navarro, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- Kafka, F.:** 1915, *Vor dem Gesetz*, trad. cast. P. Grosschmid, *Ante la ley*, en *Un médico rural y otros relatos pequeños*, Impedimenta, Madrid, 2009.
- Krauss, R.:** 1980, “En el nombre de Picasso”, en *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, trad. cast. A. Gómez Cedillo, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, 39-57.
- Kristeva, J.:** 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, trad. it., A. Scalco : *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milán, 2006.
- Inderbitzin, L., Levy, S. T.:** 1990, “The Analytic Surface and the Theory of Technique”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Nueva York, 38(2), 371-91.
- Inderbitzin, L., Seeling, B.:** 1993, “Panel report: the analytic surface”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 41, 179-190.
- Lacan, J.:** 1953-1954, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre I. Les écrits techniques de Freud*, trad. cast. R. Cevasco, y V. M. Pascual: *El seminario de Jacques Lacan, Libro I. Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Madrid, 2012.
- Laplanche J. y Pontalis J.-B.:** 1967, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, trad. cast. F. Gimeno Cervantes, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1996.

- Leawitt, J.:** 2011, “Thinking Outside the Box: Objects of Mental Space in the Psychoanalytic Consulting Room”, *Memory Connection*, 1(1), December 2011, 157-166, en <http://memoryconnection.org/wp-content/uploads/2011/12/JulieLeavitt1.pdf> [consultado el: 15-06-2019].
- Lem, S.:** 1961, *Solaris*, trad. cast. J. Orzechowska, Impedimenta, Madrid, 2011.
- Lévi-Strauss, C.:** 1962, *La pensée sauvage*, trad. cast. F. González Aramburo, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.
- Lutereau L., Kripper, A.:** 2010, “Lo inconsciente en la fenomenología y el psicoanálisis: la cuestión de la metapsicología”, *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, Buenos Aires, 12, 217-227.
- Magli, P.:** “Morfologías de lo invisible. La vocación camaleónica de los objetos de uso”, en *Ocultación, engaño, máscara. Camuflaje. Una metáfora contemporánea*, *Revista de Occidente*, nº 330, Noviembre 2008, Madrid.
- Marinetti, F. T.:** 1910, *Manifiesto dei pittori futuristi*, trad. cast. X. González Gómez en *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, Edicións Laiovento, La Coruña, 2003.
- Marx, K. y Engels F.:** 1845-1846, *Die Deutsche Ideologie*, trad. it. F. Codino, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma, 2018.
- Marx, K.:** 1844b, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, trad. cast. *Introducción para la Crítica a la filosofía del derecho de Hegel*, en web: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1844/intro-hegel.htm> [consultado el: 29-09-2018].
- :** 1852, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, trad. cast. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Fundación Federico Engels, Madrid, 2003.
- Méndez Baiges, M.:** *Camuflaje*, Siruela, Madrid 2007.

- Nasio, J. D.:** 1994, *Le plaisir de lire Freud*, trad. cast. I. Agoff, *El placer de leer a Freud*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Paniagua, C.:** 1985, "A methodological approach to surface material", *International Review of Psychoanalysis*, 12, 311-325.
- : 1991, "Patient's surface, clinical surface, and workable surface", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 39, 669-685.
- Panofsky, E.:** „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie“, trad. ingl. „On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art“, *Critical Inquiry*, (35)3, University of Chicago Press, 2008, 43-71.
- : 1927, *Die Perspektive als symbolische Form*, trad. cast. V. Careaga, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editoriales, Barcelona, 1985.
- : 1932, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, trad. ingl. Elsner, J. y Lorenz, K., "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts", *Critical Inquiry*, 38(3), University of Chicago Press, 2012, 8-86.
- : 1939, *Studies in Iconology*, trad. cast. B. Fernandez, *Estudios sobre iconología*, Alianza editorial, Madrid, 1998.
- Perloff, M.:** 1986, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, trad. cast. M. Peyrou, *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera Guerra mundial*, Pre-Textos, Valencia, 2009.
- Podro, M.:** "Freud y el desplazamiento de la estética en el arte", en Miller, J. (ed.): 1972, *Freud. El hombre, su mundo, su influencia*, Destino, Barcelona, 1977, 143-154.

- Poe, E. A.:** 1841, *The Murders in the Rue Morgue*, trad. cast. J. Cortázar, *Los crímenes de la calle Morgue*, vol. I, Alianza editorial, Madrid, 1977.
- Pollock, G.:** 2010, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, trad. cast. L. Trafi-Prats, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Potocki, J. N.:** 1804-1805, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, trad. cast. M. Armiño, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Valdemar, Madrid, 2010.
- Rae, C.:** *The Rite of Spring*, en www.philarmonica.co.uk [consultado el: 16-09-2018].
- Rossi, P.:** 1983, *Clavis Universalis. Arti della memoria e lógica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Il Mulino, Bolonia.
- Roudinesco, E.:** 1990, *Jacques Lacan & Co. A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*, University of Chicago Press.
- :** 2014, *Sigmund Freud. En son temps et dans le nôtre*, trad. cast. H. Pons, *Freud. En su tiempo y en el nuestro*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015.
- Sebald, W. G.:** 1992, *Die Aufgewanderten*, trad. cast. T. Ruiz Rosas, *Los emigrados*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Settis, S.:** 1978, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i comittenti, il soggetto*, Einaudi, Turín, 2005.
- Shelley, M. W.:** 1818, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, trad. cast. J. C. Vales, *Frankenstein*, Austral, Barcelona, 2014.
- Smithson, R.:** 1966, "Entropy and the New Monuments", en Holt, N. (ed.): 1972, *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 9-18.
- :** 1967, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", en Holt (ed.), 1972, 50-57.
- :** 1968, "A Museum of Language in the Vicinity of Art", en Holt (ed.), 1972, 67-78.
- :** 1972, "The Spiral Jetty", en Holt (ed.), 1972, 108-115.

- Sontag, S.:** 1966, “Against Interpretation”, en 2001, *Against Interpretation. And other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York.
- Spivak, G. C.:** 1999, *A Critique of Postcolonial Reason*, trad. cast. M. Malo de Molina, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, Akal, Madrid, 2010.
- Vasari, G.:** 1550, *Le vite de’ piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri*, Einaudi, Turín, 1991, vol. 2.
- Warburg, A.:** 1923, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, trad. cast. J. Etoarena, *El ritual de la serpiente*, Editorial Sexto Piso, México D.F., 2008.
- : 1925, “The Franz Boll Lecture”, trad. cast. J. Chamorro, en *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, 165-172.
- : 1929a, “Mnemosyne”, trad. cast. en *Atlas Mnemosyne*, 3-6.
- : 1929b, “Conferencia en la fiesta de los doctores”, en *Atlas Mnemosyne*, 181.
- Wells, H. G.:** 1896, *The Island of Dr. Moreau*, trad. it. V. Simonetti, *L’isola del Dr. Moreau*, Newton, Roma, 1994.
- Wilde, O.:** 1890, *The Picture of Dorian Gray*, trad. cast.
- Žižek, S.:** 1989, *The sublime object of the ideology*, trad. cast. I. Vericat, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1992.
- : 2002, *Welcome to the Desert of the Real*, trad. cast. C. Vega Solís, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2013.
- : 2011, *In Defense of Lost Causes*, trad. cast. F. López Martín, *En defense de las causas perdidas*, Akal, Madrid, 2016.
- : 2014, *Event*, trad. cast. R. Vicedo, *Acontecimiento*, Sexto Piso, Madrid, 2015.